Александр Федоров

Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей

Москва, 2023

Федоров А.В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. М.: ОД «Информация для всех», 2023. 1270 с.

Издание третье, исправленное и дополненное.

Как выглядит список тысячи самых популярных советских кинолент? Почему именно эти советские фильмы стали лидерами проката? Каких именно советских режиссеров можно считать самыми кассовыми и почему? Как кинопресса и зрители оценивали и оценивают самые кассовые советские фильмы?

В данной монографии дается широкая панорама тысячи самых популярных советских кинолент в зеркале мнений кинокритиков, киноведов и зрителей.

К сожалению, прокатные данные не по всем советским игровым полнометражным фильмам (а их было свыше семи тысяч) доступны (есть, к примеру, серьезные пробелы в прокатных данных 1920-х - 1960-х годов).

Монография предназначена для преподавателей высшей школы, студентов, аспирантов, исследователей, кинокритиков, киноведов, журналистов, а также для круга читателей, которые интересуются проблемами кинематографа, кинокритики и киносоциологии.

Рецензенты: профессор М. Целых, профессор А. Левицкая.

Fedorov A.V. A Thousand and One Most Box Office Soviet Movies: Opinions of Film Critics and Viewers. Moscow: SM "Information for All", 2023. 1270 p.

Third edition, revised and enlarged.

How does the list of the thousand of the most popular Soviet films look like? Why did these Soviet films become a box office leaders? Which Soviet directors can be considered the highest-grossing ones, and why? How did the press and the audience evaluate the highest-grossing Soviet films?

This monograph provides a broad panorama of a thousand of the most popular Soviet films in the mirror of the opinions of film critics, film critics, and viewers.

Unfortunately, the distribution data is not available for all the Soviet feature-length fiction films (and there were over seven thousand of them) (there are, for example, serious gaps in the distribution data of the 1920s-1960s).

The monograph is intended for university teachers, undergraduate and graduate students, researchers, film critics, cinema scholars, journalists, as well as for those interested in the problems of cinema, film criticism and film sociology.

Reviewers: Professor Marina Tselykh, Professor Anastasia Levitskaya.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 4

Феномен успеха 6

Советское кино: очень краткая история 11

Статистика кинопроката: тысяча и один самый кассовый советский фильм........ 17

Лидеры советского кинопроката: тенденции и закономерности........ 26

Киножурнальные анкеты и реальность 83

Типология уровней восприятия и анализа фильмов массовой аудиторией........ 93

Самые кассовые советские фильмы в жанре драмы и трагедии........ 100

Самые кассовые советские фильмы в жанре комедии........ 480

Самые кассовые советские фильмы в жанре мелодрамы........ 681

Самые кассовые советские фильмы в жанре детектива и триллера........ 858

Самые кассовые советские фильмы приключенческой тематики в жанрах фильма действия........ 982

Самые кассовые советские фильмы в жанре сказки........ 1074

Самые кассовые советские фильмы фантастического жанра 1098

Самые кассовые советские киноленты в жанре фильма–концерта........ 1115

Приложения........ 1118
1000 и 1 самый популярный фильм СССР (лидеры кинопроката)........ 1118
Список самых кассовых советских фильмов в жанрах драмы и трагедии........ 1141
Список самых кассовых советских фильмов в жанре комедии........ 1149
Список самых кассовых советских фильмов в жанре мелодрамы........ 1153
Список самых кассовых советских фильмов в жанре детектива и триллера........ 1157
Список самых кассовых советских фильмов приключенческой тематики в жанрах фильма действия........ 1160
Список самых кассовых советских фильмов в жанре сказки 1163
Список самых кассовых советских фильмов в жанре фантастики 1164
Список самых кассовых советских фильмов в жанре фильма-концерта........ 1164
Самые кассовые кинорежиссеры СССР........ 1165
100 самых популярных телефильмов и сериалов СССР........ 1189
Сколько миллионов зрителей посмотрело в СССР фильм «Броненосец «Потемкин»?........ 1192
Советские кассовые фильмы 1920-х годов: к вопросу о киностатистике........ 1193
Коротко об авторе........ 1201
Литература........ 1207

Введение

Эпиграф: *«Скажут, что критика должна единственно заниматься произведениями, имеющими видимые достоинства, не думаю. Иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху и влиянию…» (А.С. Пушкин)*

Как выглядит список тысячи самых популярных советских кинолент? Почему именно эти советские фильмы стали лидерами проката? Каких именно советских режиссеров можно считать самыми кассовыми и почему? Как кинопресса и зрители оценивали и оценивают самые кассовые советские фильмы?

В данной монографии дается широкая панорама тысячи самых популярных советских кинолент в зеркале мнений кинокритиков, киноведов и зрителей. При этом в списках, как правило, указан не год производства того или иного фильма, а основной год его массового кинопроката.

К сожалению, прокатные данные не по всем советским игровым полнометражным фильмам (а их было свыше семи тысяч) доступны (есть, к примеру, серьезные пробелы в прокатных данных 1920-х - 1930-х годов). Во многих изданиях по киносоциологии, увы, нет подробных цифровых данных (в млн. зрителей) посещаемости фильмов советского кинопроката…

Существует мнение, что нельзя сравнивать фильмы по кассовым сборам, поскольку это – величина переменчивая с течением лет, тогда как посещаемость – величина постоянная. Однако можно ли привести хоть один пример, когда в советские времена какой-то фильм был лидером по посещаемости, но при этом не был лидером по кассовым сборам (в пересчете на одну серию)? Поэтому, я полагаю, что посещаемость и кассовые сборы тесно связаны между собой. И представить себе, что в какой-то конкретный период времени (например, год кинопроката) фильм лидировал по посещаемости, но не входил при этом в число лидеров по кассовым сборам, практически невозможно. Так что наиболее посещаемые советские фильмы, разумеется, одновременно входили в число наиболее «кассовых». Другое дело, что если данные по кинопосещаемости многих советских фильмов существуют, то данные по их кассовым сборам, как правило, недоступны.

Эту книгу я писал долго, собирал и анализировал данные киностатистики, статьи и рецензии советских и российских кинокритиков и киноведов, зрительские отзывы на порталах «Кино-театр.ру» и «Кинопоиск», апробировал отдельные части моего текста на платформе Яндекса (нередко получая там дельные поправки и замечания), на порталах «Кино-театр.ру» и «Кинопресса.ру» и Facebook. В частности, я благодарю за конструктивные замечания киноведов Игоря Аркадьева (1957-2022) и Сергея Лаврова, кинокритиков Олега Сулькина и Евгения Нефедова, редактора и журналиста Бориса Пинского, журналиста Владимира Ергакова. Полезна была для книги и моя полемика с С. Кудрявцевым, с резкими и весьма спорными суждениями которого я порой не соглашался.

Я благодарю также профессора Александра Кубышкина, профессора Сергея Корконосенко, Ангелину Рогальскую, киноведа Евгения Нефедова и РГАЛИ за предоставленную возможность доступа к данным

киностатистики Госкино СССР 1960-х-1980-х, которые существенно повлияли на дополнения и изменения в цифровые показатели, содержавшиеся в первом и втором изданиях этой книги. В частности, в третьем издании книги существенно повысился порог вхождения советских фильмов в первую тысячу самых популярных: если в первом издании учитывались картины, сумевшие собрать за первый год демонстрации свыше 15 млн. зрителей, то в третьем издании (на основе нового блока киностатистики) этот порог повысился до 16 млн.

В результате получилась моя самая большая по объему книга, которую я и выношу на суд читательской аудитории.

Надеюсь, что материал данной книги может заинтересовать преподавателей высшей школы, студентов, аспирантов, исследователей, кинокритиков, киноведов, журналистов, а также для широкий круг читателей, которые интересуются историей киноискусства, проблемами кинематографа, кинокритики и киносоциологии.

Феномен успеха

Рано или поздно у нас – читателей, зрителей, слушателей – возникает вопрос: а почему, собственно, многие (хотя далеко не все) развлекательные медиатексты имеют такой потрясающий успех у массовой аудитории? Не потому ли, что их авторы отвечают на реальные, достойные уважения и изучения потребности публики, прежде всего – молодежной?

Авторы немалого числа отечественных исследований прошлых лет упрекали создателей произведений популярной культуры в том, что те использовали неблаговидные приемы психологического давления (постоянного повторения фактов вне зависимости от истины), извращения фактов и тенденций, отбора отрицательных черт в изображении политических противников, «приклеивания ярлыков», «наведения румян», «игры в простонародность», ссылки на авторитеты ради оправдания лжи и т.д. По сути, на основе частных фактов делались глобальные обобщающие выводы, так как среди создателей произведений массовой культуры всегда были и есть как честные профессионалы, строящие свои сюжеты с учетом гуманистических ценностей, так и склонные к политическому конформизму и сиюминутной конъюнктуре ремесленники.

На самом деле медиатексты, относящиеся к массовой (популярной) культуре, имеют успех у аудитории вовсе не из-за того, что они, якобы, ориентированы только на людей с низким эстетическим вкусом, подверженных психологическому давлению, легко верящих лжи и т.д., а потому, что их авторы отвечают на реальные, достойные уважения и изучения потребности аудитории, в том числе – информационные, компенсаторные, гедонистические, рекреативные, моральные и т.д.

Возникновение «индустриального общества с абсолютной неизбежностью приводит к формированию особого типа культуры – культуры коммерческой, массовой, ... удовлетворяющей на базе современных технологий фундаментальную потребность человечества в гармонизации психической жизни людей» (Разлогов, 1991: 10). При этом массовая культура сегодня немыслима без медиа, это естественная составляющая современной культуры в целом, к которой принадлежит большая часть всех создаваемых в мире произведений. Ее можно рассматривать как эффективный способ вовлечения широких масс зрителей, слушателей и читателей в разнообразные культурные процессы, как явление, рожденное новейшими технологиями (в первую очередь – коммуникационными), мировой интеграцией и глобализацией (разрушением локальных общностей, размыванием территориальных и национальных границ и т.д.). Такое определение массовой (популярной) культуры, на мой взгляд, логично вписывается в контекст функционирования масс-медиа – систематического распространения информации (через прессу, печать, телевидение, радио, кино, звуко/видеозапись, Интернет) среди «численно больших, рассредоточенных аудиторий с целью утверждения духовных ценностей и оказания идеологического, экономического или организационного воздействия на оценки, мнения и поведение людей» (Философский..., 1983: 348).

В.Я. Пропп (Пропп, 1976), Н.М. Зоркая (Зоркая, 1981), М.И. Туровская (Туровская, 1979), О.Ф. Нечай (Нечай, 1993) и М.В. Ямпольский (Ямпольский,

1987) и др. убедительно доказали, что для тотального успеха произведений массовой культуры необходим расчет их создателей на фольклорный тип эстетического восприятия, а «архетипы сказки и легенды, и соответствующие им архетипы фольклорного восприятия, встретившись, дают эффект интегрального успеха массовых фаворитов» (Зоркая, 1981: 116).

Действительно, успех у аудитории очень тесно связан с мифологическим слоем произведения. «Сильные» жанры – триллер, фантастика, вестерн – всегда опираются на «сильные» мифы» (Ямпольский, 1987: 41). Взаимосвязь необыкновенных, но «подлинных» событий – один из основополагающих архетипов (опирающихся на глубинные психологические структуры, воздействующие на сознание и подсознание) сказки, легенды, - имеет очень большое значение для популярности многих медиатекстов.

О.Ф. Нечай, на мой взгляд, очень верно отметила важную особенность массовой (популярной) культуры – адаптацию фольклора в формах социума. То есть, если в авторском «тексте» идеал проступает сквозь реальность (в центре сюжета – герой-личность), в социально-критическом «тексте» дается персонаж, взятый из окружающей жизни (простой человек), то массовой культурой даются идеальные нормы в реальной среде (в центре повествования – герой-богатырь) (Нечай, 1983: 11-13).

Однако самым большим влиянием на аудиторию обладает телевизионная массовая культура (которая доступна теперь и в интернете), ориентированная на создание больших многомесячных (а то и многолетних!) циклов передач и сериалов. Тут вступают в действие «системообразующие свойства многосерийности: 1) длительность повествования, 2) прерывистость его, 3) особая сюжетная организация частей-серий, требующая определенной идентичности их структуры и повторности отдельных блоков, 4) наличие сквозных персонажей, постоянных героев (или группы таких героев)» (Зоркая, 1981: 59). Плюс такие специфические свойства организации аудиовизуального зрелища, как периодичность, рубрикация, программность, дозированность, трансляционность (обеспечивающие повышенную коммуникативность).

Кроме того, создатели медиатекстов массовой культуры учитывают, «эмоциональный тонус» восприятия. Однообразие, монотонность сюжетных ситуаций нередко приводит аудиторию к отстранению от контакта с «текстом». Вот почему в произведениях профессионалов возникает смена эпизодов, вызывающих «шоковые» и «успокаивающие» реакции, но с непременно счастливым финалом, дающим положительную «разрядку». Иначе говоря, среди популярных медиатекстов немало тех, что легко и безболезненно разбиваются на кубики-блоки (часто взаимозаменяемые). Главное, чтобы эти блоки были связаны четко продуманным механизмом «эмоциональных перепадов» - чередованием положительных и отрицательных эмоций, вызываемых у публики.

По подобной «формуле успеха», включая фольклорную, мифологическую основу, компенсацию тех или иных недостающих в жизни аудитории чувств, счастливый конец, использование зрелищности (то есть самых популярных жанров и тем), построены многие бестселлеры и блокбастеры. Их действие, как правило, основано на довольно быстрой смене непродолжительных (дабы не наскучить) эпизодов. Добавим сюда и

сенсационную информативность: мозаика событий разворачивается в различных экзотических местах, в центре сюжета – мир Зла, которому противостоит главный герой – почти волшебный, сказочный персонаж. Он красив, силен, обаятелен. Изо всех сверхъестественных ситуаций выходит целым и невредимым (отличный повод для идентификации и компенсации!). Кроме того, многие эпизоды активно затрагивают человеческие эмоции и инстинкты (чувство страха, например). Налицо серийность, предполагающая множество продолжений.

При меньшем или большем техническом блеске в медиатексте массового успеха типа action можно вычислить и дополнительные «среднеарифметические» компоненты успеха: драки, перестрелки, погони, красотки, тревожная музыка, бьющие через край переживания персонажей, минимум диалогов, максимум физических действий и другие «динамические» атрибуты, о которых верно писал Р. Корлисс (Корлисс, 1990: 35). Действительно, современный медиатекст (кино/теле/клиповый, интернетный, компьютерно-игровой) выдвигает «более высокие требования к зрению, поскольку глазами мы должны следить за каждым сантиметром кадра в ожидании молниеносных трюков и спецэффектов. Вместе со своей высокоскоростной технической изобретательностью, внешним лоском и здоровым цинизмом «дина-фильмы» являют собой идеальную разновидность искусства для поколения, воспитанного на MTV, ослепленного световыми импульсами видеоклипов, приученного к фильмам с кровавыми сценами» (Корлисс, 1990: 35).

При этом стоит отметить, что во многих случаях создатели «массовых» медиатекстов сознательно упрощают, тривиализируют затрагиваемый ими жизненный материал, очевидно, рассчитывая привлечь ту часть молодежной аудитории, которая сегодня увлеченно осваивает компьютерные игры, построенные на тех или иных акциях виртуального насилия. И в этом, бесспорно, есть своя логика, ибо еще Н.А. Бердяев совершенно справедливо писал, что «массам, не приобщенным к благам и ценностям культуры, трудна культура в благородном смысле этого слова и сравнительно легка техника» (Бердяев, 1990: 229).

Вместе с тем, опоры на фольклор, развлекательности, зрелищности, серийности и профессионализма авторов еще не достаточно для масштабного успеха медиатекста массовой культуры, так как популярность также зависит от гипнотического, чувственного воздействия. Вместо примитивного приспособления под вкусы «широких масс» угадывается «тайный подсознательный интерес толпы» на уровне «иррационального подвига и интуитивного озарения» (Богомолов, 1989: 11).

Одни и те же сюжеты, попадая к рядовому ремесленнику или, к примеру, к С. Спилбергу, трансформируясь, собирают различные по масштабу аудитории. Мастера популярной медиакультуры в совершенстве овладели искусством «слоеного пирога»: созданием произведений многоуровневого построения, рассчитанного на восприятие людей самого различного возраста, интеллекта и вкуса. Возникают своего рода полустилизации-полупародии вперемежку с «полусерьезом», с бесчисленными намеками на хрестоматийные фильмы прошлых лет, прямыми цитатами, с отсылками к фольклору и мифологии и т.д. и т.п. К примеру, для одних зрителей «текст»

спилберговского сериала об Индиане Джонсе будет равнозначен лицезрению классического «Багдадского вора». А для других, более искушенных в медиакультуре, – увлекательным и ироничным путешествием в царство фольклорных и сказочных архетипов, синематечных ассоциаций, тонкой, ненавязчивой пародийности. Фильм «Неистовый» вполне может восприниматься как рядовой триллер об исчезновении жены американского ученого, приехавшего на парижский конгресс, а может – как своего рода переосмысление и озорно стилизованное наследие богатой традиции детективного жанра, «черных» триллеров и гангстерских саг – от Хичкока до наших дней, и даже – как завуалированная автобиография режиссера Романа Поланского...

Для массового успеха медиатекста важны также терапевтический эффект, феномен компенсации. Разумеется, восполнение человеком недостающих ему в реальной жизни чувств и переживаний абсолютно закономерно. Еще З. Фрейд писал, что «культура должна мобилизовать все свои силы, чтобы поставить предел агрессивным первичным позывам человека и затормозить их проявления путем создания нужных психологических реакций» (Фрейд, 1990: 29).

Итак, на основании вышеизложенного можно прийти к выводу, что фильмы (как и иные медиатексты) популярной культуры своим успехом у аудитории обязаны множеству факторов. Сюда входят: опора на фольклорные и мифологические источники, постоянство метафор, ориентация на последовательное воплощение наиболее стойких сюжетных схем, синтез естественного и сверхъестественного, обращение не к рациональному, а эмоциональному через идентификацию (воображаемое перевоплощение в активно действующих персонажей, слияние с атмосферой, аурой произведения), «волшебная сила» героев, стандартизация (тиражирование, унификация, адаптация) идей, ситуаций, характеров и т.д., мозаичность, серийность, компенсация (иллюзия осуществления заветных, но не сбывшихся желаний), счастливый финал, использование такой ритмической организации фильмов, телепередач и т.п., где на чувство зрителей вместе с содержанием кадров воздействует порядок их смены; интуитивное угадывание подсознательных интересов аудитории и т.д.

Характерны ли эти тенденции и факторы популярности для советских фильмов, рассчитанных на массовую аудиторию? Думается, что для многих кинолент (комедий Г. Александрова, И. Пырьева, Л. Гайдая, Э. Рязанова и Г. Данелия, детективов и шпионских фильмов Б. Барнета, В. Дормана, В. Азарова, В. Басова, мелодрам Е. Матвеева, В. Меньшова, Н. Москаленко, приключенческих боевиков Э. Кеосаяна, В. Мотыля, С. Гаспарова и др.), вошедших в тысячу самых кассовых, безусловно, характерно.

Литература

Бердяев Н.А. Судьба человека в современном мире // Новый мир. 1990. № 1. С. 207-232.
Богомолов Ю.А. Кино на каждый день... // Литературная газета. 1989. № 24. С. 11.
Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное. М.: Искусство, 1981. 167 с.
Корлисс Р. Дина-фильмы атакуют // Видео-Асс экспресс. 1990. № 1. С. 8.

Нечай О.Ф. Кинообразование в контексте художественной литературы // Специалист. 1993. № 5. С. 11-13.
Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М.: Искусство, 1976. С. 51-63.
Разлогов К.Э. Парадоксы коммерциализации // Экран и сцена. 1991. № 9. С.10.
Туровская М.И. Почему зритель ходит в кино // Жанры кино. М.: Искусство, 1979. 319 с.
Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 348.
Фрейд З. Неудовлетворенность культурой // Искусство кино. 1990. № 12. С. 18-31.
Шестаков В.П. Мифология XX века. М.: Искусство, 1988. 224 с.
Шерковин Ю.А. Психологические проблемы массовых коммуникаций. М.: Мысль, 1973. 215 с.
Усов Ю.Н. В мире экранных искусств. М.: SVR-Аргус, 1995. 224 с.
Усов Ю.Н. Основы экранной культуры. М.: МП Новая школа, 1993. 90 с.
Ямпольский М.В. Полемические заметки об эстетике массового фильма // Стенограмма заседания «круглого стола» киноведов и кинокритиков, 12-13 октября 1987. М., 1987. С.31-44.

Советское кино: очень краткая история

Рождение российского «Великого Немого» (1898-1917)

Известно, что кино в Россию завезли французы. Было это в начале 1896-го. Однако многие русские фотографы сумели быстро научиться новому ремеслу. Уже в 1898-м документальные сюжеты снимались не только иностранными, но и русскими операторами. Но до появления русских игровых лент оставалось еще целых 10 лет. Лишь в 1908 году режиссер и предприниматель Александр Дранков поставил первый русский фильм с актерами под названием «Понизовая вольница» («Степан Разин»). Картина была черно-белая, немая, короткометражная, костюмная, душещипательная. А дальше – пошло-поехало… В 1910-х годах Владимир Гардин («Дворянское гнездо»), Яков Протазанов («Пиковая дама», «Отец Сергий»), Евгений Бауэр («Сумерки женской души», «Преступная страсть») и другие тогдашние мастера режиссуры создали вполне конкурентоспособный жанровый кинематограф, где нашлось место и экранизациям русской классики, и мелодрамам с детективами, и военно-приключенческим боевикам.

Ко второй половине 1910-х годов в России зажглись настоящие суперзвезды серебристого экрана – Вера Холодная, Иван Мозжухин, Владимир Максимов…

В погоне за Красным «Октябрем» (1918-1930)

Но все когда-нибудь кончается. Октябрьский переворот 1917-го послужил многим известным российским кинематографистам эффектным трамплином на Запад. Так что первый «совдеповский» фильм «Уплотнение» (1918), поставленный заурядным конъюнктурщиком А. Пантелеевым, вышел не ахти каким художественным. Да и время братоубийственной гражданской войны, право, было не лучшим для развития кинематографа. Но уже через каких-нибудь пять лет охваченная революционным порывом и мечтой о мировой диктатуре пролетариата творческая молодежь поразила планету новизной киноязыка. Так на смену «серебряному веку» российского кино пришел советский киноавангард 1920-х. Идеологическая цензура Кремля в те времена еще мало интересовалась формой художественного «текста». Именно это и позволило гению Сергея Эйзенштейна отважно экспериментировать с «монтажом аттракционов» в его знаменитых фильмах «Броненосец «Потемкин» (1925, в массовом советском прокате с 18.01.1926: 2,1 млн. зрителей за первый год демонстрации) и «Октябрь» (1927). Их очевидная политическая ангажированность не помешала широкой известности на Западе. Откройте любую зарубежную книгу по истории мирового кино – и вы наверняка обнаружите специальную главу, посвященную кинематографу Сергея Эйзенштейна и его знаменитых современников – Льва Кулешова («По закону»), Всеволода Пудовкина («Мать», «Конец Санкт-Петербурга»), Александра Довженко («Звенигора», «Земля»), «ФЭКСов» (эту питерскую киногруппу возглавляли Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, авторы «Шинели» и «СВД»), Дзиги Вертова («Человек с киноаппаратом»).

Конечно, рядом с «эффектом Кулешова» и «монтажом аттракционов» существовало и вполне коммерческое, зрелищно-развлекательное кино Якова Протазанова («Закройщик из Торжка», «Процесс о трех миллионах», «Праздник святого Йоргена») и Константина Эггерта («Медвежья свадьба», 1925, в массовом советском прокате с 25.01.1926: 4 млн. зрителей за первый год демонстрации). Но художественное лидерство Сергея Эйзенштейна с его метафорическими «Броненосцем» и «Октябрем» уже тогда не вызывало никакого сомнения.

В звуковых сетях «соцреализма» (1931-1940)

Приход звука в советском кино («Путевка в жизнь» Николая Экка, 1931) почти совпал с ликвидацией последних островков творческой свободы и торжеством так называемого «социалистического реализма». Сталинский режим спешил поставить на контроль практически каждую «единицу» тогдашнего кинопроизводства. Так что ничуть не удивительно, что вернувшийся из зарубежной поездки Эйзенштейн так и не мог добиться выпуска на экран своей картины «Бежин луг» (в итоге фильм был уничтожен). Да и другие лидеры 1920-х (Д. Вертов, Л. Кулешов, В. Пудовкин) на практике ощутили железную хватку цензуры. Фаворитами 1930-х стали режиссеры, сумевшие не только освоить новые выразительные возможности звука, но и создать идеологическую мифологию Великой Революции, перевернувшей мировое устройство. Братьям Васильевым («Чапаев»), Михаилу Ромму («Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году») и Фридриху Эрмлеру («Великий гражданин») удалось войти в обойму обласканных властями кинематографистов, сумевших приспособить свой талант к жестким требованиям эпохи «обострения классовой борьбы» и массовых репрессий.

Но надо отдать должное Сталину – он понимал, что кинорепертуар не может состоять из одних только «идеологических хитов». Недавний ученик и ассистент С. Эйзенштейна Григорий Александров («Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга») стал официальным «королем комедии» 1930-х. А его жена Любовь Орлова – главной звездой экрана.

«Сороковые, роковые...» (1941-1949)

Война резко изменила тематический и жанровый спектр российского кино. После «пилотных» короткометражек «Боевых сборников» появились полнометражные фильмы о войне («Радуга», «Нашествие», «Она защищает Родину», «Зоя» и др.), где война уже не представала чередой легких побед над карикатурно слабым противником. Именно в годы войны Сергей Эйзенштейн (1898–1948) снимает свой последний в жизни шедевр – трагедию «Иван Грозный». Вторая серия этого фильма была, как известно, запрещена Сталиным. И не даром – в образе блестяще сыгранного Николаем Черкасовым жестокого и полубезумного царя Ивана не так уж трудно было увидеть намеки на порочность абсолютизма...

Завоеванная ценой десятков миллионов сограждан победа над нацизмом вызвала новую techniquesвспышку «культа личности». В фильмах придворного режиссера Кремля Михаила Чиаурели («Клятва», «Падение Берлина»)

Сталин выглядел настоящим божеством, вызывающим экстаз массового поклонения рабоче-колхозной паствы. Между тем, в концу 1940-х «кремлевскому горцу» уже трудно было отслеживать тогдашний кинорепертуар, и он решил действовать по известному принципу – лучше меньше, да лучше. Пусть отборные российские кинематографисты снимут только 12 фильмов в год, но зато – это будут не какие-нибудь проходные середнячки, а настоящие шедевры «соцреализма». Например, эпопеи о Революции и Войне («Незабываемый девятнадцатый», «Сталинградская битва»). Или историко-биографические повести о не замеченных в «оппортунизме» ученых («Жуковский», «Пржевальский»), полководцах («Адмирал Нахимов», «Адмирал Ушаков») и деятелях искусства (Композитор Глинка», «Белинский»)... Сказано – сделано. К этим образцово-показательным сюжетам, в самом деле, подключились тогдашние лучшие киносилы (М. Ромм, В. Пудовкин и др.). Резко сузившийся развлекательный киноспектр был представлен комедиями Григория Александрова («Весна») и Ивана Пырьева («Кубанские казаки»).

От «малокартинья» – к «кинооттепели» (1950-1968)

Эпоха малокартинья завершилась вскоре после смерти Сталина. «Оттепельная» либерализация кремлевского курса второй половины 1950-х вызвала резкое увеличение фильмопроизводства и приток режиссерско-актерских дебютов. Наиболее заметной фигурой тех лет, бесспорно, стал Григорий Чухрай («Сорок первый», «Баллада о солдате», «Чистое небо»). Однако и кинематографисты старшего поколения не спешили уходить в отставку. «Летят журавли» – подлинный шедевр режиссера Михаила Калатозова и оператора Сергея Урусевского – заслуженно завоевал «Золотую пальмовую ветвь» Каннского фестиваля. К слову, эту «каннскую высоту» – ни до, ни после – не удалось взять ни одному российскому фильму... Чуть позже тот же дуэт снял еще два знаменитых фильма с новаторским стилем – «Неотправленное письмо» и «Я – Куба».

Второе дыхание пришло и к Михаилу Ромму. На мой взгляд, именно в 1960-х он поставил свои лучшие фильмы – «Девять дней одного года» и «Обыкновенный фашизм».

Отказ от парадной помпезности в пользу проблем «простого человека» особенно ярко виден в скромных мелодрамах Марлена Хуциева «Весна на Заречной улице» (совместно в Ф. Миронером) и «Два Федора». Эти фильмы беспрепятственно вышли в широкий прокат. Зато попытка Хуциева выйти на уровень критического осмысления современности («Мне 20 лет», «Июльский дождь») вызвала резкое противодействие властей, начавших постепенную «заморозку» кинооттепели. Самой знаменитой жертвой этих цензурных холодов стал легендарный фильм Андрея Тарковского «Андрей Рублев» (1966). В середине 1960-х Кремль фактически объявил войну российскому «авторскому кино», не укладывавшемуся в замшелые рамки «соцреализма». Вслед за «Рублевым» (тогда еще картина называлась «Страсти по Андрею») на полке оказались фильмы Андрея Кончаловского («История Аси Клячиной...»), Александра Алова и Владимира Наумова («Скверный

анекдот»), Андрея Смирнова («Ангел»), Ларисы Шепитько («Родина электричества», Александра Аскольдова («Комиссар»)...

Вместе с тем «оттепель» позволила выйти на экраны не только «артхаусным» фильмам Андрея Тарковского («Иваново детство»), Глеба Панфилова («В огне брода нет») и Ларисы Шепитько («Крылья»), но и подарила зрителям удовольствие высококлассного художественного развлечения в комедиях Леонида Гайдая («Операция «Ы», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука»), Эльдара Рязанова («Берегись автомобиля!») и Георгия Данелия («Я шагаю по Москве»). Нельзя не упомянуть и нашумевшие зрелищные экранизации мировой классики – «оскароносную» «Войну и мир» Сергея Бондарчука, «Анну Каренину» Александра Зархи и «Братьев Карамазовых» Ивана Пырьева...

Кинооттепель стала звездным часом для Татьяны Самойловой, Анастасии Вертинской, Людмилы Савельевой, Вячеслава Тихонова, Олега Стриженова, Алексея Баталова, Иннокентия Смоктуновского, Евгения Урбанского, Олега Ефремова и многих других замечательных актеров нового поколения. И это притом, что в эти годы еще продолжали играть Борис Андреев, Алексей Черкасов, Михаил Жаров, Лидия Смирнова, Николай Симонов и другие известные артисты 1930-х – 1940-х годов.

«В тихом киноомуте...» (1969-1984)

«Оттепель» оборвалась в августе 1968, раздавленная гусеницами советских танков, бороздивших пражские мостовые... Кремлевская кинореакция была довольно жесткой. На корню душились многие творческие замыслы. Немало незаурядных картин оказалось на цензурной полке: сильный фильм о войне «Проверки на дорогах» Алексея Германа, фантасмагорическая «Агония» Элема Климова, психологические драмы «Долгие проводы» Киры Муратовой и «Тема» Глеба Панфилова... Иные выдающиеся фильмы иезуитски наказывались минимальным тиражом и маргинальным прокатом («Зеркало» и «Сталкер» Андрея Тарковского, «Парад планет» Вадима Абдрашитова, «Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа). Но вопреки всему сквозь тихий киноомут отшлифованного цензурой советского кино то и дело прорывались выдающиеся ленты мастеров класса «А». Василий Шукшин («Печки-лавочки», «Калина красная»), Глеб Панфилов («Начало», «Прошу слова»), Никита Михалков («Неоконченная пьеса для механического пианино», «Пять вечеров», «Несколько дней из жизни И.И.Обломова», «Родня»), Вадим Абдрашитов («Слово для защиты», «Охота на лис»), Илья Авербах («Чужие письма», «Объяснение в любви»), Роман Балаян («Полеты во сне и наяву», «Поцелуй»), Ролан Быков («Чучело»), Динара Асанова («Пацаны»), Сергей Соловьев («Спасатель», «Наследница по прямой»), Георгий Данелия («Осенний марафон»), Петр Тодоровский («Военно-полевой роман»), Андрей Кончаловский («Дядя Ваня», «Сибириада»)... Это далеко не полный список заметных имен и фильмов той эпохи.

Посещаемость кинозалов в России в ту пору была одной из самых высоких в мире. Десятки миллионов зрителей смотрели комедии Леонида Гайдая («12 стульев», «Иван Васильевич меняет профессию»), Георгия

Данелия («Афоня», «Мимино»), Эльдара Рязанова («Ирония судьбы», «Служебный роман», «Вокзал для двоих»), зрелищные ленты Владимира Мотыля («Белое солнце пустыни») и Александра Митты («Экипаж»). Абсолютными рекордсменами тех лет стали мелодрама Владимира Меньшова «Москва слезам не верит» (приз «Оскар») и боевик «Пираты XX века» Бориса Дурова.

А какие были звезды – Владислав Дворжецкий (1937-1978), Владимир Высоцкий (1938-1980), Олег Даль (1941-1981), Анатолий Солоницын (1934-1982), Юрий Богатырев (1947-1989), Анатолий Папанов (1922-1987), Андрей Миронов (1941-1987), Евгений Леонов (1926-1994), Александр Кайдановский (1946-1995), Николай Еременко (1949-2001)!

Вопреки превратностям судьбы именно в это время полюбившаяся зрителям по «оттепельной» комедии «Карнавальная ночь» Людмила Гурченко (1935–2011) снова взошла на актерский Олимп («Двадцать дней без войны» А. Германа, «Пять вечеров» Н. Михалкова). А рядом снимались Маргарита Терехова («Зеркало»), Нонна Мордюкова («Трясина», «Родня»), Елена Соловей («Раба любви»), Инна Чурикова («Начало», «Васса»)...

В угаре киноперестройки... (1985-1991)

Попытка новой либерализации социалистического строя, поначалу довольно робкая, вызвала постепенное ослабление цензурного гнета. Реабилитированный по всем статьям Элем Климов (1933–2003) стал безоговорочным лауреатом Московского кинофестиваля 1985 года. Его картина называлась «Иди и смотри». Пожалуй, ни до, ни после российское кино не знало такой беспощадной степени натурализма в изображении второй мировой войны...

Именно Климов очень скоро стал во главе перемен в тогдашнем Союзе кинематографистов. Затем его сменил Андрей Смирнов («Белорусский вокзал», «Осень»). Увы, в кинорежиссуру они Элем Климов больше не вернулся...

В революционном угаре киноперестройки были несправедливо «сброшены с корабля современности» столпы официального кино 1960-х – 1970-х (среди них был, к примеру, Сергей Бондарчук). А многие «полочные» фильмы попали, наконец, в прокат, да еще и массовым тиражом. Затем последовала отмена списка запрещенных для кино тем и жанров. «Маленькая Вера» Василия Пичула (1961–2015) стала первой российской картиной с откровенно снятой сексуальной сценой. Но ни эта лента, ни скандальная «Интердевочка» Петра Тодоровского (1925–2013) уже не смогли повлиять на общую ситуацию снижения посещаемости. Распространение видео, конкуренция со стороны ожившего телевидения, интенсивный импорт американских фильмов, и нахлынувший «девятый вал» отечественной «киночернухи» сделали свое дело. Советское кино стало терять даже самых преданных своих зрителей.

Правда, перемены в СССР породили на Западе временную моду на perestroika, и советские фильмы стали желанными гостями больших и малых международных фестивалей.

Совсем иначе выглядели коммерческие результаты российского кино рубежа 1990-х. Одна из последних лент самого кассового комедиографа нашего кино Леонида Гайдая (1923–1993) «Частный детектив, или Операция «Кооперация» не привлекла внимания и четверти зрительской аудитории его прежних хитов. Резко снизились кассовые показатели и фильмов Эльдара Рязанова (1927-2015)...

При этом массовая аудитория перестроечного СССР с еще не остывшим энтузиазмом продолжала смотреть крепко сколоченные заокеанские боевики (с конца 1980-х - преимущественно в видеоварианте).

1991-й, как хорошо известно, стал последним годом существования Советского Союза и так называемого августовского путча. «Скрытая» инфляция и завораживающая пустота на прилавках магазинов (включая столичные) достигли апогея. Государство все еще продолжало по привычке финансировать существенную часть из 213 отечественных фильмов 1991 года, но лишь немногие из них доходили до экранов кинотеатров, заполненных иноземной коммерческой продукцией. Как грибы после дождя по всей стране продолжали плодиться видеозалы, где зрители, лишенные возможности купить видеомагнитофоны (тогдашний супердефицит), с наслаждением впивались в экраны мониторов, демонстрирующих пиратские копии «Терминатора» и «Эмманюэль». Цензура фактически уже не действовала, видеокассеты с порнофильмами лежали на прилавках любого привокзального киоска.

Интерес к русской «киноперестройке» со стороны отборщиков Канна, Венеции и Берлина еще не погас, однако советские фильмы все чаще получали призы второстепенных международных фестивалей.

Не принесли никаких существенных кассовых дивидендов ни обличительно-разоблачительные ленты о сталинских лагерях, ни боевики, спекулирующие на теме афганской войны и ее последствий и терроризме, ни псевдоэротические комедии, ни криминально-бытовая «чернуха», ни фантастика и «ужасы»... Подавляющее большинство этих так называемых «фильмов для массовой аудитории» отличала все та же неизбывная болезнь советского кино класса «Б» – непрофессионализм (плюс, разумеется, техническая бедность постановки)...

Статистика кинопроката: тысяча и один самый кассовый советский фильм

Мне уже не раз приходилось сталкиваться с ироничными мнениями о том, что, в СССР, дескать, развлечений было так мало, что любой советский фильм, выходящий в прокат, был просто обречен на массовый успех, лишь бы его копии имели большой тираж.

На самом деле это далеко не так. К примеру, в тысячу самых кассовых советских кинолент не смогли войти (то есть не смогли преодолеть барьер в 16 миллионов зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах) такие заметные фильмы, напечатанные значительным тиражом, как «Член правительства», «Светлый путь», «Иван Грозный», «Время, вперед!», «Красная палатка», «Раба любви», «Пять вечеров», «Зимний вечер в Гаграх», «Военно-полевой роман», «Лев Толстой», «Выйти замуж за капитана» и многие другие. Из всех фильмов Андрея Кончаловского, снятых им советский период, в тысячу самых кассовых вошли только два («Дворянское гнездо» и «Романс о влюбленных). Только один фильм Никиты Михалкова («Свой среди чужих, чужой среди своих») смог одолеть барьер в 16 миллионов зрителей за первый год демонстрации.

Не будем также забывать и о том, что конкуренцию советским фильмам в прокате составляли не только зарубежные ленты (среди которых, кстати, было немало хитов, достаточно вспомнить, например, такие популярные картины, как «Есения», «Спартак» и «Фантомас»), но и с 1960-х годов еще и телевидение.

При этом «весьма показательны в этом отношении факты незаконной переброски данных о кинопосещаемости с зарубежных фильмов на советские. Осуществлявшие эту практику прокатчики преследовали собственные экономические цели и одновременно приспосабливали кинорепертуар к раскладу зрительских преференций относительно просмотра зарубежных и советских картин» (Жабский, 2020: 86).

Но вернемся пока к телевидению. В 1957 году число телевизоров у населения СССР превысило один миллион. В конце 1980-х у советских людей было уже свыше 50 млн. цветных телевизоров (Бейлин, 2015).

В «Большой советской энциклопедии» (БСЭ, 1977: 269) есть раздел «Обеспеченность населения предметами культурнобытового назначения длительного пользования». Там приводятся следующие данные количества телевизоров на 100 семей: 1965 (24 шт.) при населении СССР 230 млн. человек, 1970 (51 шт.) при населении СССР 241 млн. человек, 1975 (74 шт.) при населении СССР 254 млн. человек. И это при средней величине семьи в тот период 3,5 человека (для упрощения, без младенцев, которые не смотрели ТВ, будем считать, что 3). При этом динамика числа семей в СССР была следующей: 1965 – 54 млн. (следовательно, около 13 млн. телевизоров x 3 = 39 млн. телезрителей). 1970 - 58 млн. (30 млн. телевизоров x 3 = 60 млн. телезрителей). 1975 – 63 млн. (46 млн. телевизоров x 3 = 138 млн. телезрителей) (Волков, 1983: 79-101). И по советскому ТВ практически

ежедневно демонстрировались отечественные и зарубежные фильмы разных жанров.

По имеющимся данным, собранным С. Землянухиным и М. Сегидой, всего в СССР (по 1991 год включительно, без учета телевизионных) было снято 7069 полнометражных игровых фильмов, предназначенных для проката в кинотеатрах (Землянухин, Сегида, 1996: 6). По данным С. Кудрявцева, таких фильмов было немного больше – 7250 (Кудрявцев, 2009).

В любом случае, **в тысячу самых кассовых советских кинолент смог войти только каждый седьмой из игровых фильмов, предназначенных для кинопроката**. А барьер в 40 миллионов зрителей смогли взять только сотня советских фильмов. Так что далеко не все фильмы подряд (невзирая на их, к примеру, большой тираж) массовая аудитория смотрела с одинаковым энтузиазмом…

Правда, полных данных по прокату всех советских фильмов, увы, нет (к примеру, имеются большие пробелы по ситуации в советском кинопрокате в 1920-х – 1960-х годов).

В приложении можно найти список (увы, неполный) тысячи самых кассовых советских кинолент за все годы существования СССР, который составлен по данным целого ряда источников – справочников, диссертаций, журнальных публикаций, советских документов для служебного пользования и пр. (Статистические сборники Госкино СССР, Анашкин, 1967: 80-85; Беленький, 2019; Жабский, 2009; За успех, 1967; 1968; Дукельский, 1939; Землянухин, Сегида, 1996; Кудрявцев, 1998: 410-443; Фомин и др., 2012; Фуриков, 1990; 1991; Что смотрят…, 1987; 1988; 1989 и др.).

Жанровое распределение среди тысячи и одного советского фильма, сумевшего привлечь от более 16 миллионов до 87,6 миллионов зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах, показывает, что на первом месте оказываются драмы, трагедии, далее идут – комедии, мелодрамы, детективы и триллеры, фильмы действия (включая боевики, вестерны/истерны, фильмы катастроф), сказки, фантастика и фильмы-концерты.

Таким образом, если считать развлекательными жанрами только комедии, детективы, фильмы действия (action), сказки, фантастику и концерты, то они составляют примерно половину самой кассовой тысячи советских кинолент. Но если включить туда и мелодрамы, то процент будет, конечно, выше шестидесяти.

На первый взгляд, кажется удивительным, что в тысяче самых популярных советских кинолент доминирует не комедия, мелодрама или детектив, а драматический жанр. Однако если не забывать, что у массовой аудитории на протяжении всех лет существования СССР были весьма популярны фильмы на тему гражданской и Великой Отечественной войны, а в 1930-1960-х еще и драмы на революционную тему, то ситуация становится более понятной.

Так среди трех сотен советских кинолент драматического жанра преобладали фильмы на тему Великой Отечественной войны – примерно четвертая часть от общего числа драм, гражданской войны и революции, иных войн – около семи процентов на каждую из этих тем, армии в мирные дни – около четырех процентов от кинолент драматического жанра. Итого примерно половина самых популярных советских фильмов драматического

жанра связано с тематикой войн, армии и революции. Драм, действие которых происходит в мирное время (без учета фильмов про армию в мирные дни), среди тысячи самых кассовых советских кинолент меньше числа комедий и мелодрам.

Кроме того, пик популярности фильмов, поставленных в жанрах драмы, мелодрамы и комедии пришелся в СССР на 1960-е годы, а фильмов действия – на 1970-е – 1980-е.

Анализ собранных нами данных показал, что максимальное число советских лидеров проката было показано в кинотеатрах в 1950-х – 1970-х годах: свыше семидесяти процентов, что в принципе полностью соответствует пику кинопосещаемости, которая последовательно росла со второй половины 1950-х до начала 1970-х годов, «когда каждый среднестатистический зритель посещал кинотеатр 19 раз в год» (Косинова, 2016; 271). Однако уже во второй половине 1970-х количество кинопосещений в год на одного жителя СССР снизилась до 16 и далее продолжало падать (Косинова, 2016: 271).

На уровень посещаемости советских фильмов оказывали влияние различные факторы:

- субъективные: рост числа кинотеатров (который существенно повысил кинопосещаемость в 1950-х – 1970-х годах), жанровая структура кинорепертуара (в 1950-е – 1970-е годы на экраны стало выходить гораздо больше популярных у зрителей мелодрам, комедий, детективов и фильмов действия);

- объективные: рост населения; изменение доли свободного времени у населения; интенсивность развития иных медиа (телевидение, интернет и пр.); конкуренция со стороны зарубежных фильмов, попадавших в советский прокат, а со второй половины 1980-х – и на видеоэкраны (видеосалоны, индивидуальное видеопотребление).

Падение кинопосещаемости в СССР во второй половине 1980-х приняло «хроническую форму, а до нее можно было не доводить. Ведь у советского кино связь со зрителем была. Вот, скажем, лидеры проката 1980 года: «Пираты XX века» — 87,6 миллиона зрителей, «Москва слезам не верит» — 84,5 миллиона на каждую серию, «Экипаж» — 71,1 миллиона на каждую серию. И это без учета посещаемости в последующие годы. При средней цене билета 24 копейки и средней цене производства 450 тысяч рублей на серию доход от каждого из этих фильмов превышал затраты более чем в тридцать пять раз!!! Удельный вес зрелищных картин стал уменьшаться с 1986 года. Тогда меньше 5 миллионов зрителей собрали 55,6 процента картин, в 1987-м — уже 62,9 процента, в 1988-м — 75,9 процента, в 1989-м — 86,3 процента, в 1990-м по неполным данным — 95 процентов. Аутсайдеры проката превратились в агрессивное большинство» (Фуриков, 1998).

Я проанализировал тысячу советских фильмов, набравших наибольшее число зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах. Оказалось, что среди них доминируют ленты развлекательных жанров. Процент развлекательных фильмов наиболее высок в первой десятке рейтинга (90 %), однако, он преобладает и в первой тридцатке (свыше 70 %) и в целом среди самых кассовых трехсот советских лент (свыше 60 %). При этом число популярных неразвлекательных фильмов среди 300 самых кассовых фильмов СССР, бывшее довольно значительным в 1960-х годах (свыше трех десятков

фильмов), далее последовательно снижалось, достигнув минимума в 1980-х. Кстати, и общее число советских фильмов – лидеров кинопроката снизилось тоже в 1980-х.

Отмечу также, что первая двадцатка самых кассовых советских фильмов состоит исключительно из фильмов, снятых в РСФСР.

Что касается кассовых хитов, снятых в других советских республиках, то они попадали в топ-300 лидеров советского кинопроката гораздо реже, как правило, не более, чем двумя фильмами, а во-вторых, все они относятся к развлекательным жанрам (комедия, волшебная сказка, детектив и action): «Приключения Али–Бабы и 40 разбойников» (1980), Латиф Файзиев (52,8 миллионов зрителей, Узбекфильм), 32,9. «В 26–го не стрелять» (1967), Равиль Батыров (32,9 миллионов зрителей, Узбекфильм), «Последняя реликвия» (1971), Григорий Кроманов (44,9 миллионов зрителей, Таллинфильм), «Чрезвычайное поручение» (1965), Степан Кеворков и Эразм Карамян (30,8 миллионов зрителей, Арменфильм), «Конец атамана» (1972), Шакен Айманов (30,6 миллионов зрителей, Казахфильм), «Операция «Кобра» (1961), Дмитрий Васильев (35,0 миллионов зрителей, Таджикфильм).

В плане гендерного аспекта оказалось, что в список тысячи самых кассовых лент советского кино вошло всего около сорока фильмов (большинство из них – развлекательных жанров), снятых режиссерами–женщинами, а в первые 50 самых кассовых лент СССР вошли фильмы, поставленные только режиссерами–мужчинами.

При этом оказалось, что только Татьяне Лукашевич (1905–1972), Надежде Кошеверовой (1902–1989), Татьяне Лиозновой (1924–2011) и Алле Суриковой (родилась в 1940) удалось снять по два фильма, вошедших в 300 самых кассовых кинолент СССР. Хотя, конечно, можно предположить, что если бы самый знаменитый сериал Татьяны Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» (1973) в компактном варианте вышел сначала на киноэкран, у него были, на мой взгляд, все шансы войти не только в 300, но и в 30 самых кассовых советских фильмов.

Здесь надо отметить, что среди наиболее популярных советских телевизионных лент развлекательные жанры практически доминировали всегда.

Таким образом, несмотря на все усилия внедрения коммунистической идеологии и активной государственной поддержки «идеологически выдержанного» кинематографа, широкие зрительские массы в целом следовали общемировым закономерностям: на первые места предпочтений аудитории неизменно выходили фильмы развлекательных жанров (правда, во многих случаях – высокого профессионального качества).

В СССР убыточными по киноотрасли в целом, с учетом затрат на тиражирование копий и кинопрокат (при том, что «формально» многие советские фильмы в 1960-х – 1970-х окупали свой средний съемочный бюджет в 500 тыс. руб., но это без учета стоимости тиражирования, услуг кинопроката и кинофикации, налогов, транспортных расходов и пр.), в первой половине 1960-х считались фильмы, не сумевшие за первый год кинопроката преодолеть барьер в 14 млн. зрителей (Анашкин, 1967: 85), а во второй половине 1960-х и в 1970-х планка окупаемости была еще выше – 17 млн. зрителей (Маркова, 1967; Павленок, 1978).

В частности, зам. председателя Госкино СССР Б.В. Павленок в 1978 году констатировал, что «средняя норма окупаемости затрат на производство и прокат фильмов – 17 млн. зрителей по СССР» (Павленок, 1978).

Далее приведу таблицу советских убыточных фильмов, составленную ведущим специалистом области советского кинопроката 1960-х А. Анашкиным.

Таблица 1. Убыточные для кинопроката советские фильмы, не сумевшие преодолеть барьер в 14 млн. зрителей за первый год демонстрации (источник: Анашкин, 1967: 85)

Фильм	Тираж копий	Число зрителей за первый год показа (млн.)	Расходы кинопроката на оплату (тыс. руб.)			Доходы кинопроката по фильму — прокатная плата (тыс. руб.)	Убыток кинопроката только от оплаты фильма и тиража без учета экспл. расходов (тыс. руб.)
			фильма	тиража	итого		
«Весенние хлопоты»	1119	10,2	314	268	582	408	—174
«Тропы Алтая»	1090	8,2	336	299	635	328	—307
«Зеленый дом»	1538	11,3	267	446	713	452	—261
«Строгая игра»	1496	13,3	284	347	631	532	—99
«Юнга со шхуны «Колумб»	1714	12,1	303	243	546	484	—62
«Поет Гоар Гаспарян»	809	4,0	376	166	542	160	—382

Правда, приведенные мной список наиболее известных советских фильмов, которые за первый год демонстрации посмотрело менее 10 млн. зрителей (см. **Таб. 2**), и таблица, составленная А. Анашкиным (**Таб. 1**), вызвали гневную (и, полагаю, весьма неадекватную) реакцию С. Кудрявцева в Фейсбуке, обвинившего меня в желании «унизить сотни творцов, которые снимали якобы убыточное кино», а автора статьи в журнале «Искусство кино» (1967. № 4. С. 80-85), ведущего специалиста в области советского кинопроката 1960-х А. Анашкина – в неверном составлении таблицы.

Однако, по словам начальника Главного управления кинофикации и кинопроката Госкино СССР Ф. Белова, процитированным в газете «Советская культура» в 1967 году, в 1965-1967 годах в Госкино официально считалось, что порог окупаемости фильма был еще выше — 17 млн. зрителей: «29 процентов фильмов, выпущенных в 1965 году, оказалось нерентабельными, то есть не собрали минимального количества зрителей, оправдывающего затраты на их производство и эксплуатацию (а эта цифра – 17 миллионов зрителей)» (Цит. по: Маркова, 1967: 3).

Таким образом, С. Кудрявцев напрасно и безосновательно пытался опровергать официальные данные порога убыточных фильмов в советском кинопрокате…

Опираясь на кинопрокатную статистику времен СССР (увы, неполную), я составил список ста самых известных талантливых (и часто обласканных советской прессой) аутсайдеров советского кинопроката (в списке были учтены только фильмы советского или совместного с СССР производства; указаны основные годы проката этих кинокартин, в случае их существенной задержки с выходом в прокат, указаны годы их выхода в массовый кинопрокат).

В данном списке (**Таб. 2**): 1) число млн. зрителей за первый год кинопроката (в пересчете на одну серию); 2) основной год кинопроката; 3) фамилия режиссера или режиссеров.

Источники цифр посещаемости фильмов в данной таблице: киностатистические Госкино СССР, данные И. Беленького, С. Землянухина и М. Сегиды, С. Кудрявцева, Л. Фурикова, сводные данные по посещаемости в журналах «Искусство кино», «Советский экран» и др. (Анашкин, 1967: 80-85; Беленький, 2019; За успех, 1967; 1968; Дукельский, 1939; Землянухин, Сегида, 1996; Кудрявцев, 1998: 410-443; Фомин и др., 2012; Фуриков, 1990; 1991; Что смотрят..., 1987; 1988; 1989 и др.).

Таблица 2. Список наиболее известных советских фильмов, которые за первый год демонстрации посмотрело менее 10 млн. зрителей

0,3. Одинокий голос человека. 1978/1987. Александр Сокуров.
0,3. Родник для жаждущих. 1965/1988. Юрий Ильенко.
0,4. Легенда о Сурамской крепости. 1986. Додо Абашидзе, Сергей Параджанов.
0,5. Ашик-Кериб. 1989. Додо Абашидзе, Сергей Параджанов.
0,5. Первороссияне. 1968. Евгений Шифферс, Александр Иванов.
0,5. Похождения зубного врача. 1967. Элем Климов.
0,5. Среди серых камней. 1983/1988. Кира Муратова.
0,7. Дни затмения. 1988. Александр Сокуров.
0,8. Пловец. 1982. Ираклий Квирикадзе.
0,8. Сад желаний. 1988. Али Хамраев.
0,9. Робинзонада, или Мой английский дедушка. 1988. Нана Джорджадзе.
1,0. Жена керосинщика. 1989. Александр Кайдановский.
1,0. Иванов катер. 1974. Марк Осепьян.
1,1. Любить. 1969. Михаил Калик.
1,1. Скверный анекдот. 1966/1987. Александр Алов, Владимир Наумов.
1,1. Цвет граната. 1971. Сергей Параджанов.
1,2. Мольба. 1969. Тенгиз Абуладзе.
1,2. Скорбное бесчувствие. 1983/1987. Александр Сокуров.
1,3. Вечер накануне Ивана Купала. 1968. Юрий Ильенко.
1,3. Мой друг Иван Лапшин. 1982/1985. Алексей Герман.
1,3. Прощание. 1983. Элем Климов.
1,4. Каменный крест. 1968. Леонид Осыка.
1,5. Долгая счастливая жизнь. 1967. Геннадий Шпаликов.
1,5. Пиросмани. 1972. Георгий Шенгелая.
1,6. Смешные люди! 1978. Михаил Швейцер.
1,7. Долгие проводы. 1971/1972/1987. Кира Муратова.
1,9. Да здравствует Мексика! 1930/1979. Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров.
1,9. История Аси Клячиной, которая любила да не вышла замуж / Асино счастье. 1967/1968/1988. Андрей Михалков-Кончаловский.
2,0. Отцы. 1989. Аркадий Сиренко.
2,0. Слуга. 1989. Вадим Абдрашитов.
2,1. Комиссары. 1971. Николай Мащенко.
2,2. Зеркало. 1974/1976. Андрей Тарковский.
2,2. Парад планет. 1984. Вадим Абдрашитов.
2,2. Пой песню, поэт... 1973. Сергей Урусевский.
2,3. Голос. 1982. Илья Авербах.

2,6. Жил певчий дрозд. 1972. Отар Иоселиани.
2,6. Звёзды и солдаты. 1968. Миклош Янчо.
2,8. Наш бронепоезд. 1989. Михаил Пташук.
2,9. Андрей Рублёв. 1966/1971. Андрей Тарковский.
2,9. Послесловие. 1984. Марлен Хуциев.
3,0. Июльский дождь. 1967. Марлен Хуциев.
3,1. В четверг и больше никогда. 1978. Анатолий Эфрос.
3,1. Зеркало для героя. 1988. Владимир Хотиненко.
3,2. Степь. 1978. Сергей Бондарчук.
3,2. Чужая Белая и Рябой. 1987. Сергей Соловьёв.
3,4. Крейцерова соната. 1987. Михаил Швейцер, Софья Милькина.
3,5. Комиссар. 1967/1988. Александр Аскольдов.
3,5. Кто вернется – долюбит. 1966. Леонид Осыка.
3,7. Несколько дней из жизни Обломова. 1980. Никита Михалков.
3,9. Тема. 1979/1986. Глеб Панфилов.
4,1. Фокусник. 1968. Пётр Тодоровский.
4,2. Телеграмма. 1972. Ролан Быков.
4,2. Храни меня, мой талисман. 1986. Роман Балаян.
4,3. Последний месяц осени. 1966. Вадим Дербенёв.
4,3. Сталкер. 1980. Андрей Тарковский.
4,4. Борис Годунов. 1987. Сергей Бондарчук.
4,4. Короткие встречи. 1968. Кира Муратова.
4,4. Новые приключения янки при дворе короля Артура. 1989. Виктор Гресь.
4,5. Дядя Ваня. 1971. Андрей Михалков-Кончаловский.
4,6. Инкогнито из Петербурга. 1978. Леонид Гайдай.
4,6. Спасатель. 1980. Сергей Соловьёв.
4,7. Чёрная курица, или Подземные жители. 1981. Виктор Гресь.
4,8. Ты и я. 1972. Лариса Шепитько.
4,9. Лев Толстой. 1985. Сергей Герасимов.
5,0. Наследница по прямой. 1982. Сергей Соловьёв.
5,4. Валентина. 1981. Глеб Панфилов.
5,4. Я – Куба. 1964. Михаил Калатозов.
5,6. Фонтан. 1989. Юрий Мамин.
5,7. Время, вперёд! 1966. Михаил Швейцер, Софья Милькина.
5,8. Девочка и эхо. 1965. Арунас Жебрюнас.
5,9. Охота на лис. 1980. Вадим Абдрашитов.
6,2. Васса. 1983. Глеб Панфилов.
6,2. Остановился поезд. 1982. Вадим Абдрашитов.
6,3. Без свидетелей. 1983. Никита Михалков.
6,4. Полеты во сне и наяву. 1982. Роман Балаян.
6,6. Не болит голова у дятла. 1974. Динара Асанова.
6,7. Зной. 1963. Лариса Шепитько.
6,7. Успех. 1985. Константин Худяков.
7,2. Первый учитель. 1966. Андрей Михалков-Кончаловский.
7,4. Сто дней после детства. 1975. Сергей Соловьёв.
7,8. Объяснение в любви. 1978. Илья Авербах.
7,6. Я родом из детства. 1966. Виктор Туров.
7,7. В огне брода нет. 1968. Глеб Панфилов.

8,0. Крылья. 1966. Лариса Шепитько.
8,1. Сюжет для небольшого рассказа. 1969. Сергей Юткевич.
8,5. Тени забытых предков. 1965. Сергей Параджанов.
8,7. Человек идёт за солнцем. 1962. Михаил Калик.
8,8. Мне двадцать лет. 1962/1965. Марлен Хуциев.
8,8. Монолог. 1973. Илья Авербах.
9,0. Проверка на дорогах. 1971/1986. Алексей Герман.
9,0. Прошу слова. 1976. Режиссер Глеб Панфилов.
9,0. Частная жизнь. 1982. Юлий Райзман.
9,1. Из жизни отдыхающих. 1981. Николай Губенко.
9,1. Письма мертвого человека. 1986. Константин Лопушанский.
9,1. Синяя тетрадь. 1964. Лев Кулиджанов.
9,3. Нежность. 1967. Эльер Ишмухамедов.
9,4. Ленин в Польше. 1966. Сергей Юткевич.
9,8. Осень. 1976. Андрей Смирнов.
9,8. По главной улице с оркестром. 1986. Петр Тодоровский.
9,9. Пять вечеров. 1979. Никита Михалков.

Итак, в список прокатных аутсайдеров в СССР очень часто попадали не только слабые в профессиональном отношении фильмы, но высокохудожественные, сложные по художественному языку фильмы.

Литература

Анашкин А. Успех. Окупаемость. Тираж // Искусство кино. 1967. № 4. С. 80-85.
Бейлин Б. Когда-то телевизор был роскошью // Вести ФМ. 22.10.2015.
Беленький И. История кино. Киносъемки, кинопромышленность, киноискусство. М.: Альпина, 2019.
Большая советская энциклопедия. Т. 24. Ч. 2. М., 1977.
Волков А.Г. Брак и семья // Население СССР. Справочник. М.: Политиздат, 1983. С.79-101.
Дукельский С.С. Докладная записка В.М. Молотову о работе Комитета по делам кинематографии при СНК СССР над историческими и историко-революционными темами 15 апреля 1939 г.
Жабский М.И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись 1969-2005 гг. М.: Канон+, Реабилитация, 2009. 775 с.
Жабский М.И. Социология кино. М.: Канон + Реабилитация, 2020. 512 с.
За успех! // Искусство кино. 1967. № 2. С. 1-2.
За успех! // Искусство кино. 1968: № 1. 5-7.
Землянухин С., Сегида М. Домашняя синематека. Отечественное кино. 1918-1996. М.: Дубль «Д», 1996. 520 с.
Косинова М.И. Падение кинопосещаемости в эпоху «застоя». Причины и следствия // Вестник университета. 2016. № 7-8. С. 271-276.
Кудрявцев С. Всего было снято 7250 советских фильмов для кинопроката. 11.08.2009. https://kinanet.livejournal.com/1729870.html
Кудрявцев С. Свое кино. М.: Дубль «Д», 1998. С. 410-443.
Маркова Ф. «Выдающийся» фильм провалился в прокате // Культура. 1967. № 5. 12.01.1967. С. 2-3.
Павленок Б.В. Записка заместителя Председателя Госкино СССР Б.В. Павленка секретарю ЦК КП Армении К.Л. Даллакяну о крайне низких экономических

показателях фильмопроизводства фильмов к/ст. «Арменфильм» за 1974-1977 гг. от 7 февраля 1978 г. РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1359, л. 10-12.
Трофимов С. С точки зрения кинопроката // Искусство кино. 1956. № 10. С. 26-33.
Фомин В.И., Гращенкова И.Н., Зиборова О.П., Косинова М.Р. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. М. ВГИК, 2012. 2759 с.
Фуриков Л. Мифы и реальность кинозрительских предпочтений // Киномеханик. 1990. № 3. С. 13-16. № 4. С. 10-13. № 5. С. 15-17. № 6. С. 12-17.
Фуриков Л. «Режиссура как вид самоубийства» // Искусство кино. 1998. № 12.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1987. № 22. С.5.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1988. № 14. С.19.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1988. № 19. С.9.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1988. № 4. С.10.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1988. № 9. С. 5.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1989. № 15. С.19.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1989. № 4. С. 26.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1989. № 8. С.19.

Лидеры советского кинопроката: тенденции и закономерности

В моих предыдущих исследованиях (Fedorov, 2008; 2012; 2018, etc.) я не раз обращался к анализу медиатекстов, основываясь на трудах Умберто Эко, Арта Силверблэтта и др. ученых (Eco, 1998; 2005; Eco, 1976; Silverblatt, 2001: 80–81). На этот раз я выбрал из списка 300 самых популярных у зрителей советских фильмов 1930–х – 1980–х годов (см. Приложение) фильмы, снятые режиссерами–лидерами и попытался проанализировать (в идеологическом и социокультурном контекстах), почему именно эти фильмы стали хитами советского проката.

Самым популярным советским фильмом навсегда остался боевик Бориса Дурова «Пираты XX века», которому удалось за первый год демонстрации собрать 87,6 миллионов зрителей (многие из которых, особенно подростки, посмотрели эту ленту несколько раз).

Советские кинокритики встретили «Пиратов XX века» в целом негативно, признавая, конечно, их неслыханный кассовый успех.

Владимир Ишимов в журнале «Искусство кино» сначала отметил причины успеха фильма: *«Если говорить о приключениях, то действительно получилась лента с профессионально выстроенным лихим сюжетом, изобилующая острыми ситуациями и внезапными фабульными завихрениями… А когда садист Салех … отдавал красавицу–библиотекаршу Айну совсем уж звероподобному маньяку Хаади со словами: «Ты ведь была пай–девочкой? Сейчас мы это проверим», – зал замирал. Неужто покажут? Разве не зрелище? Вне сомнений. Приключения? Конечно»* (Ишимов, 1981: 73–74).

Затем кинокритик упрекнул «Пиратов…» в устаревшей, по его мнению, стереотипности сюжета: *«Всё в ней – по стародавнему канону, всё – плод не свободной творческой выдумки, а внимательного изучения расхожих образцов»* (Ишимов, 1981: 76).

И, наконец, в конце статьи последовал главный этический упрек в адрес создателей «Пиратов XX века»: *«Наши моряки, как и пираты, убивают легко, словно бы шутя–играя, без всяких эмоций и рефлексий. Будто всю предыдущую жизнь они только и делали, что убивали. … А убийства так эффектны и опять же красивы, что надо, нельзя не спросить себя: а нравственно ли преподносить юным зрителям, заворожено впивающимся в экран, такие вот острые ощущения?»* (Ишимов, 1981: 80–81). Сегодня, когда на российские зрители посмотрели сотни гонконгских и голливудских боевиков (в том числе и пиратско–морской тематики) «Пираты XX века», конечно же, не поражают воображение.

Но надо признать, что это был один из первых отечественных фильмов, снятый по проверенным западным кинорецептам. Здесь довольно четко вычислены "среднеарифметические" компоненты боевика: драки, перестрелки, погони, красотки, тревожная музыка, бьющие через край переживания персонажей, минимум диалогов, максимум физических действий и другие атрибуты action.

В «Пиратах…» довольно умело используются наиболее выигрышные элементы зрелищных жанров. Действие картины построено на довольно быстрой смене непродолжительных (дабы не наскучить аудитории) эпизодов. Плюс сенсационная информативность: мозаика событий разворачивается в экзотических местах, на экране показан жестоким мир Зла (торговцы наркотиками, профессиональные убийцы, бандиты и пр.), которому противостоит главный герой – почти волшебный, сказочный персонаж. Он красив, силен, обаятелен, из всех сверхъестественных ситуаций выходит целым и невредимым. Кроме того, многие эпизоды активно затрагивают человеческие эмоции и инстинкты (чувство страха, например).

Второе место среди советских фильмов по кассовым сборам занимает мелодрама Владимира Меньшова «Москва слезам не верит». Только за первый год демонстрации в кинотеатрах этот фильм посмотрело 84,4 миллионов зрителей. А вскоре, вопреки прогнозам недоброжелателей, картина получила в Америке «Оскар» как лучший иностранный фильм года.

С. Кудрявцев, на мой взгляд, вполне резонно считает, что основной причиной *«оскарного» успеха «Москвы…» стало то, что «американцы узнали свою – и достаточно актуальную – историю о self–made woman, которая упорно и целеустремлённо добивается осуществления собственной мечты о prosperity»* (Кудрявцев, 2007).

В самом деле, режиссер *«Меньшов … так уважительно и легко упивался «мелкотемьем», так уверенно плевал на все достижения авторского кино последних десятилетий, что законный его успех казался* (советским интеллектуалам – А.Ф.) *ошибкой и несправедливостью. Вроде украл что–то, что на поверхности лежит: подойди да возьми, а всем неудобно. И сразу тебе «Оскар» на блюдечке и безбрежная любовь миллионов»* (Горелов, 2018).

Однако тогдашний журнал «Искусство кино» все–таки опубликовал положительную рецензию на «Москву…», подчеркнув, что *«всем своим звучанием, системой образов, перипетиями сюжета рассказанная с экрана история активно и открыто апеллирует именно к … вере в торжество справедливости, содействует ее укреплению. В этом пафос фильма. Нравственный урок, который несет в себе картина «Москва слезам не верит», далек от скучного дидактизма или прямолинейной назидательности, действие фильма развивается увлекательно, тая в себе немало неожиданных, парадоксальных ситуаций и поворотов»* (Бауман, 1980: 44).

Само собой, единственный в те годы толстый журнал о кино не мог себе позволить «пропустить» фильм В. Черныха и В. Меньшова уж совсем без замечаний. Поэтому кинокритик Елена Бауман (1932–2017) отметила, что в «Москве…» *«колоритность предшествующих деталей здесь зачастую сменяется неразборчивой пестротой, их выбор теряет свою точность, и тогда начинает казаться, что вкус порой изменяет авторам, а экран становится слащавым, к счастью – не надолго»* (Бауман, 1980: 47).

Вместе с тем, итоговый позитивный вердикт Е. Бауман был подогнан под требования компартии и соцреализма: *«Каковы бы ни были частные просчеты картины, она – подчеркнем это еще раз и со всей определенностью – одерживает убедительную победу в главном: в отображении процессов жизни нашего общества, в создании образа*

современного героя. ... За образами героев мы видим типичные слои нашего общества, видим сегодняшний рабочий класс, богатый духовный мир советского человека, его лучшие качества – принципиальность, честность, глубину чувств» (Бауман, 1980: 47).

Российский кинокритик Евгений Нефедов считает, что *«отчасти триумф объясняется редкостным пониманием Владимиром Меньшовым запросов, подспудно предъявляемых теми, кто вечером трудного дня выбирается на культурное мероприятие – в кинотеатр. Хочется, если угодно, высоких чувств и возможности сопереживать героям... Местами режиссёр, что называется, ходит по лезвию бритвы, рискуя навлечь на себя гнев блюстителей (и блюстительниц) общественной морали пикантными ... кадрами. Главное же, лента отличается известной универсальностью темы, отнюдь не показавшейся чуждой (совсем наоборот!) заокеанским «киноакадемикам». Другое дело, что рассказ о поиске тремя подругами вечного женского счастья, приобретает весьма, скажем так, специфическое звучание в конкретных исторических и социальных условиях. Меньшов и кинодраматург Валентин Черных подошли к воссозданию атмосферы недавнего прошлого (минуло всего двадцать лет, а кажется – целая вечность!) с изрядной долей иронии, с элементами, по существу, постмодернистской эстетики»* (Нефедов, 2014).

Что же, так или иначе, но «Москва слезам не верит» и сегодня остается одним из самых востребованных и любимых зрителями фильмов.

Рекордсменом по числу фильмов, попавших в 40 самых кассовых лент эпохи СССР стал Леонид Гайдай.

Сегодня пародийная комедия Леонида Гайдая «Бриллиантовая рука» – бесспорная классика кинематографа. Однако после триумфального выхода этого фильма на экраны (76,7 миллионов зрителей за первый год демонстрации и итоговое третье место в списке самых кассовых советских фильмов) *«на режиссера начала нападать критика, упрекая мастера в отсутствии глубоких общественных проблем»* (Волков, Милосердова, 2010: 111).

Вот типичный пример такого рода критики с позиций «социалистического реализма»: *«смысла маловато в этой безудержно веселой кинокомедии «Бриллиантовая рука». Зато есть трюки. Много–много старых–престарых трюков, рассчитанных на зрителей не очень высокого интеллектуального уровня. О ком фильм? О контрабандистах? Но они выглядят в комедии столь убогими и примитивными, что их и в расчет–то можно не принимать. Об отечественных прожигателях и прожигательницах жизни? Но они словно сошли с карикатур пятнадцатилетней давности. Фильм о необычайных приключениях скромного бухгалтера Семен Семеныча... состоялся бы, если б положительным героям фильма противостояли выразительные отрицательные персонажи, если б их столкновение привлекало наше внимание к каким–то нравственным конфликтам времени, если б мы увидели в комедии современного злодея, в каком–то новом, ранее нами не замеченном обличии. «Бриллиантовая рука» не только не открыла ничего нового, она и прежние–то наши недостатки так добродушно изобразила»* (Молодой коммунар, 1969).

Однако далеко не все кинокритики тех времен отнеслись к «Бриллиантовой руке» столь негативно. Восторженную рецензию об этом фильме написал, например, Д. Писаревский, утверждая, что *«задуманный в «Бриллиантовой руке» эксперимент синтеза жанров удался. Цветной и широкоэкранный «킨ороман в двух частях из жизни контрабандистов с прологом и эпилогом» получился остросюжетным и занимательным, смешным и ироничным. ... фильм поставлен весело, озорно, в стремительном темпе. Он буквально ошеломляет каскадом сюжетных неожиданностей, комедийных трюков, остроумных реплик»* (Писаревский, 1970: 58).

Уже в постсоветские времена С. Кудрявцев отметил, что *«бриллиантовая рука» была у самого Леонида Гайдая – и он, подобно царю Мидасу, превращал в золото почти всё, к чему прикасался. В Америке был бы при жизни мультимиллионером наподобие Стивена Спилберга – благодаря своим комедиям, принёсшим советскому кино целое состояние. Аудитория в кинотеатрах СССР на лентах Гайдая составила около 600 миллионов человек»* (Кудрявцев, 2006).

Кроме того С. Кудрявцев, а вслед за ним и Д. Говард (Говард, 2016), наглядно показали, что пародийность «Бриллиантовой руки» во многом направлена на шпионские ленты и «бондиану»...

Е. Нефедов, на мой взгляд, не без оснований утверждает, что *«Бриллиантовая рука» помогала многомиллионной аудитории, смеясь до упаду, избавиться «от наследия прошлого, от бесчисленных комплексов, в каковых подчас стыдились признаться даже себе. Будь то подспудная тяга к запрещённой эротике (Светличная в облике «невиноватой» соблазнительницы достойна звания «народного секс–символа»!), боязнь мест не столь отдалённых или «проклятие» огромного Острова невезения, населённого людьми–дикарями, вроде бы и не бездельниками; по–своему гениальная песня на музыку Зацепина и слова Дербенева, как и анархистское, по–русски разудалое сочинение «Про зайцев», без труда прочитывается в иносказательном ключе»* (Нефедов, 2006).

Хорошо известно, что фантастически популярная в СССР и нынешней России «Бриллиантовая рука» оказалась «крепким орешком» для восприятия иностранцев. Это точно подмечает Д. Горелов: *«Давно замечено, что Гайдай способен обрадовать только соотечественника. Поди объясни чужому, что такое «хам дураля», «оттуда», «уж лучше вы к нам» или «шоб ты жил на одну зарплату». Фразу «руссо туристо — облико морале» невозможно не только объяснить, но и внятно перевести. Сама же история твердого обывателя, стойко перенесшего искушение желтым дьяволом, кока–колой и перламутровыми пуговицами, согнутого, но не сломленного зеленым змием, была абсолютно международной... Феноменально насмотренный, чуткий до массовых фобий развитого человечества Гайдай счел возможным приспособить сюжет «в гостях у сказки» к герметичному советскому обществу. ... В отсутствие внешних и внутренних врагов супермен становился лакированным рекламным плейбоем — Гешей Козодоевым в дакроновом костюме. Семен Семеныч своевременно заехал ему бриллиантовой рукой под дых, костяной ногой в глаз и сдал органам на*

консервы. Турыст. Идиот. Кутузоу. Зайцы стали национальным брендом» (Горелов, 2018).

В итоге, войдя своими крылатыми фразами в советскую и российскую жизнь, как поистине ироничная энциклопедия советской жизни, «Бриллиантовая рука» навсегда осталась в «золотой коллекции» нашего кино…

Комедии «Кавказская пленница» (1967) Леонида Гайдая тоже сопутствовал феноменальный успех: эту комедию только за первый год демонстрации посмотрело 76,5 миллионов зрителей (четвертое место по популярности среди всех советских фильмов), сотни миллионов человек посмотрела ее в последующие десятилетия…

Эта эксцентрическая комедия была очень тепло встречена советской кинокритикой. Например, Михаил Кузнецов (1914–1980) хвалил ее в тогдашнем самом массовом киноиздании – «Советском экране», правда, пожурив при этом Александра Демьяненко за то, что тот «мало прибавил» со времён выхода «Операции „Ы“» (Кузнецов, 1967).

Одобрительной рецензии удостоилась «Кавказская пленница» и в толстом журнале «Искусство кино», хотя киновед Марк Зак (1929–2011) и добавил туда капельку дегтя: *«Фильму повезло – и по справедливости – у зрителей и критиков. Иные рецензии напоминали тосты, восклицательные знаки, сталкивались как бокалы… Чувство юмора должно предохранить авторов от излишних похвал»* (Зак, 1967: 85).

Сегодня *«по количеству фраз, ставших крылатыми, «Кавказская пленница» может соперничать разве что с «Бриллиантовой рукой» – следующим хитом от Леонида Гайдая. «Птичку жалко», «Если б я был султан», «Шляпу сними», «Комсомолка, спортсменка и, наконец, просто красавица!», «Между прочим, в соседнем районе жених украл члена партии!» Они вошли в наш обиход, а между тем авторам сценария приходилось биться и за них, и за персонажей, и за многие сюжетные коллизии»* (Михайлова, 2012).

Подумайте сами: по сюжету фильма глава района, член КПСС товарищ Саахов (блистательная роль Владимира Этуша!) не только крадет невесту–комсомолку, но еще и насильно отправляет в «психушку» инакомыслящего столичного студента Шурика! Представьте себе на минутку, что эта же фабула попадает в руки голливудских пропагандистов эпохи «холодной войны» и решается в жанре обличительной драмы!

Но Гайдай свой фильм снимал не в Голливуде, и *«испытания, выпадающие на долю совестливого, сообразительного и отзывчивого молодого интеллигента, по–настоящему забавны, построены, разумеется, на искромётных гэгах и ситуациях, близких к анекдотическому абсурду: от «общения» Эдика со своим грузовиком до посещения психиатрической лечебницы»* (Нефедов, 2006).

Можно согласиться с тем, что *«до сих пор не до конца преодолен стереотип восприятия фильмов Гайдая как набора прежде всего эксцентрических приемов и трюков, рассчитанных на «здоровый смех» не очень взыскательной публики. Но это не так. В комедиях Гайдая, отвечавших народному пониманию юмора, зритель улавливал и более серьезный, горько–иронический смысл»* (Волков, Милосердова, 2010: 111).

Внимательный зритель видел, что в «Кавказской пленнице» *«карнавальному праздничному осмеянию подвергаются черты системы, которые (как предполагается) уходят в прошлое; главный герой же в различных формах несет подчеркнуто детское эксцентрическое начало»* (Марголит, 2012: 446).

При этом теперь, в не скованные цензурой времена можно сказать и о том, что у Леонида Гайдая *«игра часто велась на грани фола: в "Кавказской пленнице" героиня Натальи Варлей танцевала буржуазный танец твист, чуждый советской культуре, бегала в колготках и мужской рубашке — верх провокационного эротизма! ... А Гайдаю похожие вольности сходили с рук. В "Бриллиантовой руке" и вовсе была сцена стриптиза, прелесть которой, кстати, вовсе не в обнажении, а в реплике "Не виноватая я!", позаимствованной из "Воскресения" Льва Толстого. Таким образом режиссер расширял аудиторию, способную получать удовольствие от его юмора,— неподготовленный зритель не замечал постмодернизма, а придирчивые интеллектуалы могли наслаждаться индивидуальным подходом. Многие коллеги считали Гайдая мастером "коммерческого" и народного, а не "высокого" искусства. А его чувство комического всякий раз оказывалось гораздо более сложным, чем принято думать»* (Москвитин, 2013).

«Операция «Ы» – также один из самых кассовых фильмов Леонида Гайдая: только за первый год демонстрации он собрал сорокамиллионную аудиторию.

И надо сказать, что советские кинокритики тоже встретили «Операцию «Ы» с большим энтузиазмом, так как наконец–то *«комедия словно бы стряхнула с себя усталость, приобретенную за годы чинного сидения в обществе малоинтересных людей, расправила затекшие члены, захотела проверить – не постарела ли она, не утратила ли сил. Оказалось – не постарела, не утратила. Она может тряхнуть стариной и продемонстрировать каскад головокружительных трюков, но при этом отлично ориентируется в современных интерьерах. Она способна наделять своих положительных героев сверхъестественной легкостью и безжалостно посрамить отрицательных, но при этом и те и другие нисколько не кажутся нам условными фигурами: мы легко узнаем в студенте Шурике нашего современника и вместе с авторами фильма готовы смеяться над бестолковыми ворюгами или над пустозвоном–прорабом, который обрушивает на Верзилу весь свой мощный запас воспитательных средств и без конца толкует ему, что «советский балет – лучший в мире», что «наши космические корабли бороздят просторы вселенной», и что в «строящемся жилмассиве газовых плит будет в семьсот сорок раз больше, чем в 1913 году»* (Хлоплянкина, 1966: 100).

В постсоветские времена творчество Леонида Гайдая получило уже культурологическую трактовку. А. Прохоров резонно утверждал, что *«Гайдай предложил зрителю принципиально новые комические маски, которые, в отличие от сказочных персонажей, отражали в своей гротескной форме современную популярную культуру, жизнь советской улицы»* (Прохоров, 2012: 233), *«и здесь попал в самую точку — его кино оказалось тем самым*

коллективным антидепрессантом без побочного эффекта» (Добротворский, 1996).

Творчество Леонида Гайдая – универсально, его лучшими фильмами и сегодня восхищаются и зрители, и киноведы. С. Добротворский когда–то сравнил Гайдая с Альфредом Хичкоком. Сравнение смелое, но, на мой взгляд, верное – оба эти великих кинематографиста, в самом деле, относились к кино *«не как к куску жизни, а как к куску торта. Только такое, вполне циничное, отношение способно породить неизбывную «приятность» кинофактуры, повышенный игровой тонус и техническую сделанность изображения, как безусловную и достоверную»* (Добротворский, 1996).

«Иван Васильевич меняет профессию» – вольная экранизация сатирической комедии М. Булгакова в феерической режиссуре Леонида Гайдая только за первый год демонстрации в кинотеатрах привлекла 60,7 миллионов зрителей и тотчас же вызвала бурные споры кинокритиков.

В официозной «Правде» фильм сдержанно похвалили, но при этом отметили, что Л. Гайдаю *«изменяет порой вкус. Вот, например, женщина снимает парик и оказывается... лысой. Смешно? Может быть. Но как–то непривлекательно. У иного зрителя, наверное, найдутся другие замечания по тем или иным частностям. Есть и не частность: нам опять предлагают старого знакомого Шурика, однако ни режиссер, ни – особенно – актер А. Демьяненко не сумели сделать эту встречу интересной»* (Кожухова, 1973: 4).

Но в целом кинокритики оказались едины в своей позитивной оценке фильма (Богомолов, 1973: 7–8; Зоркий, 1974: 78–79; Кладо, 1973: 4; Рыбак, 1973: 20).

Кинокритик М. Кузнецов (1914–1980), к примеру, отметил, *что «комедия не только смешна, она еще умна, и остра!»* (Кузнецов, 1973: 2).

Кинокритик Евгений Громов (1931–2005) подчеркнул, что *«Л. Гайдай едко высмеивает чванство и бюрократизм, наглость и суетность, самодурство и глупость. Великолепен эпизод, когда Иоанн Васильевич вытягивает посохом режиссера Якина (М. Пуговкин). Карп Савельевич привык самого себя считать царем и богом, особенно на съемочной площадке. А тут ему по спине. Полезно! Или сцена с зубным техником Шпаком (В. Этуш). "Сущеглупый холоп" — припечатывает его Иоанн Васильевич. И нам становится совершенно ясно, что за мелкий человечишко этот лощеный демагог и хапуга. Таких монстров, ряженых под человека, остро высмеивал и разоблачал М. Булгаков»* (Громов, 1973: 8).

Весьма благосклонно отнесся к комедии и острый на язык известный кинокритик и киновед Виктор Демин (1937–1993): *«Сегодняшняя наша кинокомедия не может похвастаться большим количеством удач... На этом тревожном фоне комедия–шутка Л. Гайдая – безусловная и примечательная удача»* (Демин, 1975: 81). *«Фантастическая машина, которую изобрел наш старый знакомый Шурик (А. Демьяненко), конечно, — не машина времени. Она, машина пародии, сопоставление времен, их травестийное просвечивание друг сквозь друга, имеет только одну цель — узнавание в знакомом незнакомого, в привычном — нелепости... Привычная фраза: "Товарищи, проходите, не стесняйтесь!" — странно звучит только из уст государя, направленная к челяди. Пир оказывается банкетом, прием*

послов может прерваться на обеденный перерыв, чинные боярышни здесь не прочь пройтись в самом залихватском шейке, а стоит тебе запутаться в колокольных канатах, как колокола сами собой отзвонят сначала "Чижик–пыжик", а затем торжественно, с душой — "Подмосковные вечера". Мир удваивается, трансформируется, еще чуть–чуть — и он замкнется на самом себе, на грани абсурдистского комикования» (Демин, 1973: 13).

Разумеется, в те годы советские кинокритики в своих статьях не могли выйти за «красные флажки» цензуры и писали о сатирических намеках фильма Л. Гайдая очень осторожно.

И только в XXI веке Е. Нефедов обратил внимание читателей на то, что «Иван Васильевич меняет профессию» – *«картина, служащая подлинной энциклопедией советской жизни периода начала т.н. «застоя», кладезью крылатых фраз и характерных ситуаций, сама стала неотъемлемой составляющей культурного контекста. ... Режиссёр ещё и успевает позлословить по поводу изысканий других художников, строивших глобальные концепции на историческом материале, как, например, Эйзенштейн, чьё гениальное творение об Иване Грозном, особенно эпизод пира опричников, изящно пародируется»* (Нефедов, 2006).

Любопытно, *что «в США эта кинокомедия известна преимущественно под заголовками «Иван Васильевич: назад в будущее» и «Иван Грозный: назад в будущее». И ретроспективно лента действительно воспринимается предтечей феерии Земекиса... Причём можно с чистой совестью утверждать, что своим «ненаучно–фантастическим, не совсем реалистическим и не строго историческим фильмом» (так сказано в титрах) советским кинематографистам удалось заткнуть за пояс своих западных коллег – играючи и легко!»* (Нефедов, 2006).

Еще одну комедию Леонида Гайдая – «Спортлото–82» только за первый год демонстрации в кинотеатрах посмотрело 55,2 миллионов зрителей.

Ранее с огромным энтузиазмом поддержавшие лучшие работы Леонида Гайдая («Операция «Ы», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука») советские кинокритики встретили комедию «Спортлото–82» очень кисло, упрекая ее во вторичности: *«Конечно, испытываешь некоторую радость — от самого процесса узнавания виденного. Но ведь над чем смеялся в других фильмах, смешным больше не кажется... А тут ну просто все до капли знакомо — сюжет, персонажи, трюки. Может быть, Гайдай так и задумал — сделать попурри на тему собственных комедий? Так зачем Шурика нарек Костей, а пленницу — Таней? Зачем новых актеров пригласил — ведь старые со своими обязанностями справлялись?»* (Крючков, 1982).

Любопытно, что многие сегодняшние зрители с этим мнением кинокритика тоже согласны (здесь и далее цитируются комменты, опубликованные на портале кино–театр.ру):

– *«Фильм для Гайдая знаменательный. Конечно, здесь он уже "потух". Его зенит творчества остался в 60–х–70–х годах. Но есть кое–что новое. Пуговкин и Кокшенов–это прообразы кооператоров конца 80–х годов. Они хоть как–то оживляют этот, в общем–то, провальный фильм. Все герои и трюки из раннего Гайдая. Но в отличие от Шурика здесь молодой человек скучный и зажатый. Амановой тоже далеко до Варлей. Гонки на мотоцикле*

слабее, чем гонки в "Кавказской пленнице". И весь фильм уже не смеёшься, как на "Операции Ы", например» (934).

– *«Пожалуй, один из немногих фильмов Гайдая, который мне откровенно не понравился. Показался никаким. Уж не хочу обижать поклонников этого фильма, исключительно мое мнение»* (Инна).

Есть, конечно, и более мягкие зрительские отзывы:

– *«Угасающий Гайдай. Конечно, несмотря на сильный актерский состав, этот фильм уступает шедеврам молодого Гайдая. Но, по прошествии 25 лет, фильм смотрится по–другому. Не замечаются огрехи и наигранные эпизоды, умиляешься природе и наивным поступкам героев давно ушедшего времени»* (Алла).

Впрочем, и сегодня у этого фильма масса поклонников:

– *«Гайдай – талант. ... Сейчас таких нет и не будет больше. Тысячи зрителей покатывались на их фильмах с хохоту. И весело, и смешно, и отдохнуть можно. Да и посмотреть приятно. А "Спортлото–82"? Это же прекрасно. Кому не нравится, не смотрите. Не портите настроение другим ценителям лучшего из лучшего»* (Алексей).

– *«Единственный фильм из гайдаевских, который, может раз в год, но пересматриваю! "Спортлото–82" для меня самая нежная комедия Гайдая. Летняя, мягкая, без злых сатирических пинков, без взрывов хохота, но с определённым "своим", "феодосийским" очарованием. Два Михаила – Пуговкин и Кокшенов делают основную кассу, дуэт выбран режиссером безошибочно»* (Д. Джамп).

Интересно, что кинооперетта «Свадьба в Малиновке» (1967) стала настоящим хитом проката, обогнав даже «Человека–амфибию»: 74,6 миллиона зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах и пятое место по популярности среди всех советских фильмов.

Понять причину этой супер-популярности не так просто. В советские времена ее принято было объяснять легким комедийным жанром, веселой музыкой и яркой актерской игрой.

В постсоветский период западное киноведение выдвинуло версию об успехе «кинематографа колониального типа», который позволял русским зрителям смеяться над «малороссами», поэтому, дескать, и фразы на украинском языке в «Свадьбе в Малиновке» произносились отрицательными персонажами (Pressitch, 2013: 83–91). Здесь замечу, что настоящего украинского языка в фильме практически нет: звучит в основном так называемый «суржик»...

Российский кинокритик Д. Горелов в качестве основной причины успеха «Свадьбы в Малиновке» подчеркивал своего рода следование авторов фильма *«гоголевским заветам»: «Гоголь заповедал казать Украину тучно, зычно, забористо, сдобно и хмельно, не чинясь фамилиями типа Убей–Корыто. По Быкову, Гоголь ее вообще придумал, а до него никакой Украины не было, одна степь с хуторами. Може, и так — но коренные малороссийские классики завету не вняли, а дружно насупились тугою думой о муках украинской душеньки в подсолнухах. Родившись посередь баштанов, тынов, глечиков, кринок и прочего черноземного колориту, они сплошного сорочинского избытка дуже стеснялись, как интуристовской витрины. Стон земли и*

вильна гайдаматчина были им дороже краденого месяца и галушек, самочинно скачущих в рот» (Горелов, 2018).

Соглашусь с Д. Гореловым в том, что, вопреки многим скучным и назидательным, идеологически выдержанным советским драмам о гражданской войне, оперетта Б. Александрова, положенная в основу сценария «Свадьба в Малиновке», давала *«оперативный простор для хороводов с монистами, танго со слезой, бой–черевичек и красного гопака с шашкой. Яшка с Попандопуло сыплют народными присловьями «чтоб душа сначала развернулась, а потом и обратно завернулась», «бац–бац — и мимо», «скидовай сапоги, власть переменилась», «что ты молчишь, как рыба об лед», «оторву голову и скажу, что так и было» плюс бессмертное «гадский папа». Сабли искры высекают, кони пляшут, попы бражничают, шуты паясничают…»* (Горелов, 2018).

К этому списку можно еще добавить «ушедшие в народ» фразы Попандопуло (в колоритнейшем «одесском» исполнении Михаила Водяного): *«И шо* я в тебя такой влюбленный*?»* (в 1967 году еще никому в голову не приходило упрекнуть ее в «голубизне») и *«*Это *тебе,* это *мне,* это опять тебе*,* это *обратно тебе,* это *всё время тебе!»*.

Плюс с этому персонажи фильма *«много балагурят и приплясывают. … Бабы носят имя Горпина Дормидонтовна, что отдельная укатайка для всех, кто не украинец. Громила Алексей Смирнов в чепчике, Евгений Лебедев в буденовке, Пуговкин с Зоей Федоровой дают гопацкое танго, что отдельно радует плебея как измывательство над господскими вытребеньками. Все равно мало. Пока не доходит наконец, что внедрение Назара в банду есть классическая жгучая мелодрама благородного корсара, явившегося на союзническую хамскую бригантину в разгар потешной женитьбы ихнего пахана на призовой графинечке с потопленного королевского фрегата»* (Горелов, 2018).

Да, гражданская война в «Свадьбе в Малиновке», по сути, была превращена в задорный балаган, наполненный фольклорными комедийными и мелодраматическими мотивами. Но советская цензура была очень избирательной и порой непредсказуемой. Решенная в гротескно–комедийном жанре «Интервенция» (1967) Г. Полоки была отправлена на полку, а «народная оперетта» «Свадьба в Малиновке» – в триумфальное шествие по экранам городских и сельских кинотеатров.

Шестое место в списке самых кассовых советских фильмов занял «Экипаж» Александра Митты, удачно синтезировавший жанры мелодрамы и фильма–катастрофы. Только за первый год демонстрации этот фильм посмотрел 71 миллион зрителей.

В те времена далекий от прозападного либерализма кинокритик Андрей Плахов, размышляя над причинами успеха этой зрелищной ленты, писал, что «Экипаж» – это *«героико–приключенческий фильм. Он открыто противостоит тем западным лентам, где живописуется тотальный страх, разобщенность людей в пору бедствий, утверждается слабость и низость человеческой натуры. Но он спорит и с моделью героя–супермена, с вульгарным неоромантизмом «бондовского» толка»* (Плахов, 1980: 75).

Признав такого рода достоинства фильма, Андрей Плахов тут же его и пожурил, упирая на высокие нравственные и идейные нормы советского

общества: *«Увлекательность действия порой все же граничит с самоцельной развлекательностью. Масштабность съемок – с рассчитанной гигантоманией. … нет–нет да проскальзывает привкус пошловатой «клубнички». … Как показал опыт, ни жанрово–тематические признаки, ни акцент на зрелищность сами по себе не обеспечивают высокого идейного качества и подлинной художественности»* (Плахов, 1980: 79).

Но скорее всего, именно то, что в 1980 году вызвало у А. Плахова осуждение, на самом деле, было дополнительным манком для массового успеха фильма, до такой степени сохранившего свою популярность среди аудитории, что спустя 35 лет режиссер Николай Лебедев решил сделать его ремейк.

Кинокритик Елена Стишова встретила новый «Экипаж» (2016) весьма позитивно: *«Николай Лебедев, с детства мечтавший пересказать любимый фильм "Экипаж", чутко отреагировал на перемены в обществе. В результате мы получили супертехнологичный продукт, снятый на самом высоком уровне современного визуального колдовства. … пишу про новую работу Николая Лебедева, уважая его восходящий профессионализм и редкий по нынешним временам романтизм. Я вижу попытки режиссера уравновесить мощный зрительский потенциал триллера, то есть суперкартинку, человеческой историей. Особо ценю мессадж режиссера о том, что героизм и самопожертвование сегодня не ценятся в обществе, заточенном на прибыли и доходы»* (Стишова, 2016).

Однако далеко не все кинокритики согласились с этой оценкой. К примеру, Нина Цыркун была уверена, что *«кроме захватывающей аттракционной второй части, Митта подкупал увертюрой с жизненностью и в то же время нетривиальностью личных проблем своих героев. Лебедев ориентируется на шаблон сегодняшнего голливудского катастрофического экшена. Поэтому личные истории у него сведены к минимуму и в принципе предсказуемы. Пусть бы так, но проблема в том, что уже не имеет отношения к канону: в неуклюжести и недостоверности соответствующих сцен, которых лучше бы вообще не было»* (Цыркун, 2016).

Как всегда ерническая позиция кинокритика Дениса Горелова оказалась где–то посередине «за» и «против»: *«У Лебедева редкий и незаменимый в наши дни дар брать любую сценарную шнягу и делать из нее пристойный продукт»* (Горелов, 2016).

Так или иначе, зрители XXI века встретили новый «Экипаж» неплохо: он стал одним из самых кассовых отечественных фильмов постсоветского периода.

Первую серию остросюжетного фильма Владимира Басова «Щит и меч» только за первый год демонстрации посмотрели 68,3 млн. зрителей (средний показатель на одну серию этого четырехсерийного фильма тоже очень высок – 57,1 млн. зрителей, это самый популярный советский детектив).

Авторы фильма с первых же кадров фильма давали понять, что не претендуют на документальную точность повествования, и погружали аудиторию в стихию приключений советского разведчика в тылу врага.

В связи с этим в журнале «Искусство кино» прозвучал упрек, что *«многие события — так, как они выглядят в фильме,— вступают в противоречие с исторической действительностью, с принципами и своеобразием разведывательной деятельности»* (Губернаторов, 1968: 12).

С этим был согласен и В. Ревич, отметивший, что *«нередко авторы ставят своих героев в ситуации явно неправдоподобные. Что–то плохо верится, что в Германии военного времени мог запросто сесть и взлететь советский самолет, что там действовали подпольные группы, захватывающие среди бела дня тюрьмы и поезда, что в этих налетах принимал открытое участие тщательно законспирированный советский разведчик, что в тех местах возможно «рассовать» среди населения целый эшелон вывезенных из концлагеря детей»* (Ревич, 1969: 141).

Кинокритики XXI века относились к «Щиту и мечу» гораздо мягче. Ирина Гращенкова, к примеру, к достоинствам фильма резонно отнесла то, что актеры в нем *«не выглядели «ряжеными немцами» и, пожалуй, впервые за несколько лет до знаменитых «Семнадцати мгновений весны», играли умного, сильного противника»* (Гращенкова, 2010: 61). Аналогичная позитивная оценка «Щита и меча» была свойственна и статьям А. Мурадова (Мурадов, 2017: 400–417) и А. Мурадяна (2018).

Однако большинству российских зрителей сегодня не так важно, насколько достоверно в «Щите и мече» показаны события военных лет. Зрителей привлекает яркая игра молодых в ту пору Станислава Любшина и Олега Янковского, Аллы Демидовой и Валентины Титовой. А кто–то продолжает напевать любимую мелодию, написанную для фильма Вениамином Баснером…

Справедливости ради замечу, что если бы детективный сериал Татьяны Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» (1973) был бы снят для кинотеатров и уложен по метражу в те же 4 серии, что и «Щит и меч», он, несомненно, вошел бы в число самых кассовых советских фильмов.

Кинокритик Виктор Демин был прав: *«первое, чем «купил» фильм* («Семнадцать мгновений весны» — А.Ф.), *что обеспечило его необыкновенную популярность, был драматизм разоблаченных тайн. Самый потаенный этаж фашистской государственной машины, колесики и винтики закулисного механизма рейха, секреты имперской канцелярии, подземные бункеры гестапо — все вдруг разом распахнулось перед нашими глазами. … Что же там? Там люди. Искалеченные фашистским порядком. Привыкшие больше доверять «системе», чем себе. Но все-таки люди, а не монстры и чудовища. Таков второй интригующий момент, и его тоже не надо недооценивать»* (Демин, 1973).

Разумеется, В. Демин видел и недостатки этого фильма, обращая внимание читателей на то, *«как обидно, что детективные правила игры калечат этот серьезный пласт роли, и тот же Исаев в других эпизодах выглядит по сюжету наивнее самого желторотого новичка, то забывая про отпечатки пальцев, то разыгрывая вышеупомянутый маскарад с накладными усиками…»* (Демин, 1973).

В финале своей статьи В. Демин выдвинул еще одну причину популярности фильма, предполагая, что, быть может, дело в том, что лента *«разом и серьезна и грешит облегченностью, то есть адресуется и*

взыскательному и крайне нетребовательному зрителю? Такое сосуществование художественных систем, их плавные (и не очень плавные) переходы друг в друга косвенно защищают фильм от упрека, что ни один из его уровней не прочерчен до конца, в качестве ведущего принципа» (Демин, 1973).

Разумеется, советская кинокритика тех лет не могла себе позволить писать о том, что нацистская система, показанная во «Мгновениях..» могла восприниматься проницательной частью аудитории как метафора советской партийно–бюрократической машины, но этот «манок», разумеется, тоже не стоит сбрасывать со счетов причин популярности фильма…

Истерн Эдмонда Кеосаяна «Неуловимые мстители» только за первый год демонстрации посмотрели 54,5 миллиона зрителей (двадцать восьмое место в списке самых кассовых фильмов СССР). Сиквел этой истории (в режиссуре того же Э. Кеосаяна) под названием «Новые приключения неуловимых» за первый год демонстрации посмотрело на 12 миллионов зрителей больше (66,2 миллионов и девятое место в списке самых кассовых фильмов СССР).

Оба фильма были в свое время вполне позитивно встречены советской кинокритикой. Однако похвалив «Неуловимых мстителей» за то, что *«с первых же секунд юные герои в действии, напряженном, упругом»* (Щербаков, 1967: 59), К.А. Щербаков обратил внимание читателей, что *«затяжки действия, остановки живого ритма фильма возникают где–то в середине ленты. Сбивается темп, теряется счастливо найденное сочетание иронии и серьезности, игры и реальности. Возникают сцены тяжеловесные, скучные»* (Щербаков, 1967: 60).

В постсоветский период В. Филимонов, на мой взгляд, совершенно обоснованно утверждал, что *«не исторической достоверностью, а романтической приподнятостью легенды и одновременно бесшабашным балагурством анекдота привлекала первая часть трилогии. … появление «Неуловимых мстителей» стало очевидным свидетельством того, что события революции и гражданской войны утрачивали содержание живого исторического документа, а … превращались в фольклор вроде былинного эпоса»* (Филимонов, 2010: 225).

Тот же В. Филимонов – уже по отношению к фильму «Новые приключения неуловимых» – писал так: *«Уже не подростки, а молодые люди … начинают действовать не стихийно–импровизационно, не по своей инициативе, а получив задание. Они не демиурги собственной легенды, а функционеры»* (Филимонов, 2010: 225).

Вместе с тем никто из кинокритиков – ни в 1960–х, ни позже – не обратил никакого внимания на то, что несовершеннолетние герои «Неуловимых мстителей» волею лихих авторов превращены в безжалостных функционеров остросюжетного жанра, готовых уничтожать даже своих ровесников. Чего только стоит сцена, когда Данька и компания убивают юного «казачка», спешившего по приказу своего отца к батьке Бурнашу… По части безоговорочного оправдания так называемого «революционного насилия» авторы «Неуловимых…» шли в ногу с детско–юношеским «историко–революционным» кино эпохи 1920–х – 1930–х, где «правильно–коммунистические» дети без лишних рассуждений убивали врагов направо и налево…

Пародийный фильм Э. Кеосаяна «Корона Российской империи, или Снова неуловимые» только за первый год демонстрации посмотрели 60,8 миллионов зрителей.

Между тем, кинокритики эту вроде бы очевидную пародийность почему–то не почувствовали.

К примеру, обеспокоенный испорченными авторами “Короны...» позитивными образами сотрудников ЧК, известный кинокритик Ю. Богомолов (1937-2023) писал так: *«Авторы могут сколько угодно тешить детей, но сами они не дети. Сами они не хуже своих критиков знают, что глупо в их картине. И то, как пропала корона, глупо. И то, как ее искали, нелепо. И то, как Ксанка на ручной дрезине нагоняла поезд. И как штабс–капитан взорвал цистерну с горючим над ее ухом, а она и ухом не повела. ... Кроме того, самый юный и доверчивый зритель действительно воспримет фильм как романтическую историю про отважных чекистов. Тем очевиднее моральный урон, который может нанести эта картина»* (Богомолов, 1972: 4).

Примерно в том же духе рассуждал и Л. Лиходеев: *«Быков, например, везде Быков. И то, что он – Быков, только подчеркивает несостоятельность картины. То же самое можно сказать и о других славных артистах, приглашенных в фильм»* (Лиходеев, 1972: 27).

Интересно, что сегодня из всей трилогии о «Неуловимых» именно «Корона Российской империи», на мой взгляд, смотрится лучше остальных двух частей: здесь авторы, наконец–то превратили свою историю из подобия «революционно–романтического» вестерна в разухабистый пародийный балаган, ничуть не пытаясь хоть как–то зацепиться за бытовое правдоподобие.

Военную драму «А зори здесь тихие...» только за первый год демонстрации в кинотеатрах посмотрело 66 миллионов зрителей.

Экранизируя известную повесть Бориса Васильева "А зори здесь тихие", Станислав Ростоцкий решил сыграть на контрасте черно–белых военных будней небольшого отряда новобранцев–зенитчиц, вступивших в бой с фашистами, и цветных воспоминаний девушек об их довоенном прошлом. Традиционная тема народного героизма органично сочеталась в картине с темой противоестественности войны, обрекшей на гибель еще только начинавших жить героинь.

Режиссеру удалось создать слаженный актёрский ансамбль, состоявший в основном из дебютантов, и довольно подробно раскрыть характеры главных героев. Особенно яркой и драматичной получилась сцена гибели героини Ольги Остроумовой, в последние минуты жизни напевавшей куплеты старинного романса...

Запомнился и Андрей Мартынов в роли "девчачьего командира" старшины Васкова. Когда старшина истошным криком: "Лягайт!!!" обезоруживал немцев, в отечественных кинозалах не раз вспыхивали аплодисменты...

На фоне бесчисленных боевиков о всепобеждающих военных разведчиках–десантниках и масштабных военных киноэпопей типа "Освобождения" фильм "А зори здесь тихие..." казался в начале 1970–х чуть ли не эталоном правдивого отражения событий военных дней. Но в то же

самое время оказался на "полке" фильм Алексея Германа "Проверка на дорогах" ("Операция "С новым годом!"), показавший войну более жестко и неоднозначно...

Кинокритики 1970–х встретили этот фильм Станислава Ростоцкого очень тепло, подчеркивая драматизм и эмоциональное воздействие его лучших сцен. Правда, Лев Аннинский (1934–2019), на мой взгляд, справедливо отметил плакатность цветных эпизодов картины: *«Мне ближе другое: черно–белый, свинцом просквоженный лес сорок второго года, и крик старшины Васкова, который в одиночестве кружит по лесу, стреляя и прячась, водя немцев за собой...»* (Аннинский, 1973: 33).

К аналогичным выводам пришел и Вадим Соколов. Высоко оценив гуманизм и правду характеров фильма, он посчитал, что ему *«вредит прямолинейная по смыслу, откровенно назидательная рамка, связывающая эту историю военных лет с туризмом сегодняшней молодежи»* (Соколов, 1972: 4).

В 2015 году на экраны России вышел довольно тактичный ремейк фильма, сделанный режиссером Ренатом Давлетьяровым, но, разумеется, собрать многомиллионную зрительскую аудиторию новые «Зори...» уже не смогли...

Экранизация фантастического романа Александра Беляева - «Человек–амфибия», сделанная режиссерами Г. Казанским (1910–1983) и В.Чеботаревым (1921–2010) имела огромный успех у зрителей. Только за первый год демонстрации в кинотеатрах этот фантастический фильм посмотрело 65,5 миллионов зрителей.

Прав Денис Горелов: *«встреча бывалого сказочника, режиссера «Хоттабыча» Казанского и склонного к авантюрным похождениям научпоповца Чеботарева была поистине исторической. Только этому тандему было по силам слить искристые подводные балеты и акробатические кульбиты с крыши на крышу, дуэли батисфер с жемчугодобывающими шхунами и хитрые побеги с близнецовым грузовиком–подставой, по–уэллсовски снятые кафедральные соборы и горячие средиземноморские танцы a la «Горький рис»; ассирийский профиль Вертинской, неаполитанские скулы Коренева, кастильскую бородку Козакова и скандинавский овал Владлена Давыдова; неореализм, аквапарк и оперетту «Вольный ветер»* (Горелов, 2018).

Вопреки успеху фильму у миллионов зрителей советские кинокритики встретили «Человека–амфибию» враждебно.

К примеру, кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006) писал: *«Вместо живой стихии океана, повелителем и пленником которой был Ихтиандр, — этакая немыслимая красота моря, где плавают Ихтиандр и Гуттиэре, облачённые в эффектные костюмы, напоминающие серебряные обертки от шоколадных конфет. Что ж, и игра актёров гармонирует вполне сему пёстрому зрелищу. Нельзя без иронии глядеть на М. Козакова (Педро Зурита), мрачно играющего нечто предельно отрицательное и в высшей степени не существующее на земле, на Вл. Давыдова (Ольсен), которому приходится воплощать загадочный образ гонимого журналиста. Нельзя без сожаления глядеть на А. Вертинскую, которая не сумела стать ни*

гриновской Ассолью („Алые паруса“), ни беляевской Гуттиэре» (Зоркий, 1962).

С Андреем Зорким был полностью согласен и еще один известный медиакритик тех лет – Станислав Рассадин (1935–2012), уверяя, что о *«Человеке–амфибии» «можно было бы написать даже фельетон — слишком много в нем довольно элементарных накладок и самых незамысловатых банальностей. ... Подводные съёмки и вправду безупречны, ... но фальшь всего образного строя фильма, его легковеснейшая красивость настраивают на несерьёзное восприятие всего, что делается на экране, — даже того, за чем стоит следить, чем стоит восхищаться. Всё–таки даже самых замечательных технических новшеств мало для того, чтобы создать художественное произведение»* (Рассадин, 1962: 7).

Еще один известный советский литературовед и кинокритик Борис Галанов (1914–2000) был убежден, что *«успех вполне ремесленнического фильма „Человек–амфибия“, фильма, в котором нет ни настоящей красоты, ни хорошего вкуса, зато есть масса красивости и безвкусицы, вызывает не только огорчение и досаду. Успех этот заставляет призадуматься о судьбах жанра»* (Галанов, 1962: 8).

Не менее резким был и вердикт Всеволода Ревича (1929–1997): *«О чем роман А. Беляева? О трагедии Ихтиандра, о крушении иллюзий одиночки–ученого в обществе дельцов и торгашей. А каковы идеи фильма? Политические сведены к удручающей прямолинейности, художественные – к мелодраматическому любовному треугольнику и безвкусным тарзаньим прогулкам Ихтиандра по крышам»* (Ревич, 1968: 83).

Вот он – типичный во всей своей красе внежанровый подход идеологизированной социалистической кинокритики, когда от экзотического фольклорно–сказочного сюжета, замешанного на яркой мелодраматической истории, требуют классово–политических выводов!

Как верно подметил Д. Горелов, экранизация «Человека–амфибии» стала *«первым суперблокбастером послесталинской эры. Такого обвала киносеть еще не видывала ... Случись грамотному продюсеру увидеть тот океан золота, что принес фильм об амфибии... Но Чеботарев с Казанским жили в диком, уродливом, безжалостном мире свободы, равенства и братства, где прибыль ничто, а штучное мастерство не ко двору. У дуэта поэтов–фантастов отняли легкие, посмеялись над жабрами и выплеснули вместе с их рыбой–ребенком в мировой океан. Критика выбранила их за легковесность и аттракционность в святой теме борьбы с капиталом... «Советский экран» впервые нагло сфальсифицировал результаты своего ежегодного читательского конкурса, отдав первенство серой и давным–давно дохлой драме... «Амфибию» задвинули аж на третье место, снисходительно пожурив читателей за страсть к знойной безвкусице»* (Горелов, 2001).

Киновед и режиссер Олег Ковалов полагает, что *«сквозной внутренней темой искусства советской «оттепели» ... стало исследование драматической, а то и трагедийной судьбы идеалиста – нравственно совершенного человека, которого угораздило появиться в несовершенном и безнравственном мире. Фильм «Человек–амфибия», снятый в жанре фантастической феерии, по–своему и самым неожиданным образом*

выразил этот ведущий мотив советского искусства конца 1950–х — начала 1960–х годов» (Ковалов, 2014: 7–8).

Так или иначе, но «Человек–амфибия» с его гуманистической концепцией и созвучными времени размышлениями о стране свободных (внутренне свободных, о чём не могли напрямую сказать режиссёры), об ответственности за человеческую жизнь и его судьбу стал одним из символов только что начавшейся кратковременной эпохи «оттепели». И, конечно же, фильм «Человек–амфибия» (1961) стал одной из первых ласточек жанра «экологической фантастики» отечественного экрана. В весьма зрелищной форме здесь была заявлена тема ответственности учёного за свои открытия.

Комедию «Джентльменов удачи» только за первый год демонстрации в кинотеатрах посмотрело 65 миллионов зрителей.

Сегодня эта веселая эксцентрическая комедия, снятая в гайдаевском ключе, остается в числе самых любимых развлекательных лент у зрителей всех поколений.

Однако в год выхода «Джентльменов удачи» журнал «Искусство кино» опубликовал язвительную рецензию сурового кинокритика Михаила Блеймана (1904–1973). Статья была просто разгромной: были обруганы и сценаристы, и режиссер, и практически все актеры. Итоговый вердикт в рецензии М. Блеймана был таков: *«Я не собираюсь опровергать право режиссера поставить фильм, используя эксцентрические нелепости, подчеркивая неправдоподобно смешные ситуации, комическое поведение и даже смешную внешность актеров. Обидно другое, что весь фильм идет на уровне гэгов этого сорта. ... цена тому, чем вызывается в «Джентльменах удачи» ответная реакция зрительного зала, невелика: потакание плохому вкусу еще никому не помогало завоевывать право на уважение зрителей и критики»* (Блейман, 1972: 66, 71).

Правда, кинокритик Татьяна Хлоплянкина (1937–1993) в своей рецензии, опубликованной в «Советском экране», напротив, хвалила актеров (хотя немного журила режиссера за неопытность) и в итоге решила, что «Джентльмены удачи» *«является нам как редкий и желанный гость»* (Хлоплянкина, 1972: 5).

Сегодня, в очередной раз пересматривая «Джентльменов удачи», можно, наверное, согласиться с Е. Нефедовым: эта комедия стала *«ещё и своеобразной панорамой советской жизни, знакомящей со спецификой бытования людей «от Москвы до самых до окраин»... В метких штрихах, ярких небольших зарисовках (детский сад; игра на одежду с шахматистом–любителем; встреча Феди–«Косого» с товарищем по детдому...), насмешливых афористичных репликах, моментально вошедших в народный лексикон, удалось выразить много больше, чем в иных масштабных кинополотнах, изначально нацеленных на то, чтобы запечатлеть без лакун антураж эпохи»* (Нефедов, 2006).

Жаль, что у режиссера с трудной жизненной судьбой – Александра Серого (1927–1987) «Джентльмены удачи» остались, по сути, единственным творческим взлетом. Однако и этого фильма оказалось достаточно, чтобы навсегда войти в историю советского кинематографа.

Романтическую мелодраму из цыганской жизни «Табор уходит в небо» только за первый год демонстрации в кинотеатрах посмотрело без малого 65 миллионов зрителей.

Любопытно, что этот фильм стал не столь уж частым примером того, как кассовый чемпион положительно оценивается как зрителями, так и кинокритиками. В самом деле, эта *«яркая, экспрессивно рассказанная история на вечную тему – о власти человеческих страстей – заслужила любовь зрителей и благосклонность кинематографической общественности»* (Кузьмина, 2010: 273).

В год выхода на экраны «Табора…» кинокритик Александр Липков (1936–2007) писал в журнале «Искусство кино»: *«Эмиль Лотяну, и прежние фильмы которого невозможно представить без праздничной яркости, без романтизированной приподнятости чувств, здесь в своей стихии. … то, что в фильмах другого режиссера могло бы показаться чрезмерностью, пережимом, у Лотяну – естественная необходимость. … Я рад поздравить Эмиля Лотяну с успехом»* (Липков, 1976: 48–49, 54).

С мнением А. Липкова была согласна и рецензент «Советского экрана» Татьяна Иванова: *«Как напряжена, как точно рассчитана и безбоязненно выдержана романтическая концепция… Это рассказ о стремительном, роковом, обреченном противостоянии двух непримиримо гордых сердец. Это хвала свободе, которая, как сладчайшее вино, пьянит человеческую душу»* (Иванова, 1976: 2).

Да и сегодняшние зрители по–прежнему любят этот самый знаменитый фильм кинопоэта Эмиля Лотяну: *«Шедевр отечественного кинематографа! Один из самых любимых моих фильмов. Светлана Тома великолепна в роли Рады, безусловно, это лучшая ее роль. Музыка замечательная, все актеры очень хороши»* (Ксения), *«Фильм, конечно, шикарный»* (Лета), *«Боже мой, как талантливо снят этот фильм, такие сочные краски, живописные виды Карпат, сколько сморю, и все равно не надоедает!»* (Сирена).

Только за первый год демонстрации в кинотеатрах фильм Василия Шукшина «Калина красная» посмотрело 62,5 млн. зрителей. Пожалуй, только этот знаменитый фильм Василия Шукшина одинаково высоко был оценен как кинокритиками, так и массовой аудиторий. При этом как в 1970–е годы, так и сегодня.

Прав был кинокритик Георгий Капралов (1921–2010): *«В иной трактовке история «Калины красной» могла бы стать и заурядной уголовной хроникой и дешевой мелодрамой. Шукшин поднимает ее на высоту нравственно–философского раздумья о жизни, о ее истинных и ложных ценностях»* (Капралов, 1976: 76).

В «Калине красной», действительно, *«перемешались такие, казалось бы, разнородные качества, как пафос и жестокость авторского взгляда, тонкий слух и вкус к афористически яркому слову, к шутке, мягкая усмешливость и недобрая ирония, сентиментальность и злость, – злость яростного оскала, сжимающихся кулаков»* (Левшина, 1975: 6).

Константин Рудницкий (1920–1988) в своей объемной аналитической рецензии, опубликованной в журнале «Искусство кино» писал, что *«удар, который наносят нам в финале судьба и автор, … мучителен и тяжел. Но он выталкивает все содержание фильма на новую высоту*

бескомпромиссного размышления о нравственном облике человека, который так легко исказить и опошлить и которому так немыслимо трудно вернуть прежнюю цельность и подлинность» (Рудницкий, 1974: 50–51).

В статье в журнале «Искусство кино», опубликованной уже в постсоветские времена, известный культуролог и киновед Н.М. Зоркая обращала внимание на то, что структура «Калины красной» *«являет собой некий троп, то есть двуплановость, когда одновременно, нераздельно и слитно реализуются сразу оба значения: и буквальное, и иносказательное. В повести о воре, освобожденном из тюрьмы и убитом былыми товарищами, читается иная трагедия – трагедия отпадения, в ней поставлены конечные вопросы бытия человеческого: о долге, о вере и безверии, о жизни и смерти. Язык картины полон христианских символов, пусть даже автор об этой символике специально не думал: рыба (символ Христа), птицы белые и птицы черные... Здесь уже не эзопов язык, а, скорее, система вынужденных и, возможно, добровольных умолчаний. И ныне, уже без помощи Эзопа, можно сказать, что перед нами произведение религиозного искусства, восходящее в дальнем своем истоке к евангельскому сюжету благоразумного разбойника»* (Зоркая, 1998).

И как это часто, увы, бывает в жизни только потом, *«когда Шукшин скончался, все поняли, что гибель Егора Прокудина в конце фильма была в некотором роде пророческой — уж больно не любил Василий Макарович смерть главного героя в кадре, считал это слишком сильным давлением на зрителя, но и не убить своего героя не мог. И уже постфактум, после триумфального успеха «Калины красной», к нему на могилу пришли многие из старых недоброжелателей, включая режиссера Станислава Ростоцкого. Это он вместе с Татьяной Лиозновой и Григорием Бритиковым закрыл так и не реализованного «Стеньку Разина» на стадии разработки на студии Горького. Он отказывался дать Шукшину главный приз за последний фильм на кинофестивале в Баку, где был председателем жюри. Его можно понять: Ростоцкий, ветеран Великой Отечественной, хотел дать награду картине Леонида Быкова «В бой идут одни старики». Но Быков сам вступился за «Калину красную», сказав: «В списке, где будет Василий Шукшин на первом месте, я почту за честь быть хоть сотым. Ведь моя картина — это рядовой фильм о войне, а его — это настоящий прорыв в запретную зону, прорыв в сферу, о которой раньше и думать–то не позволялось. Так и передайте мои слова руководителям фестиваля». Сейчас никто об этом конфликте не помнит. А самому Шукшину наверняка все это было и неважно, ведь для него ключевым элементом был человек в настоящем. Такой, как Егор Прокудин — персонаж настоящего времени, актуальный и нужный даже спустя сорок лет»* (Афанасьев, 2019).

В 2019 году отреставрированная «Калина красная» была показана на кинофестивале в Венеции и этот показ стал одним из самых ярких событий этого всемирного форума.

Комедию «Афоня» только за первый год демонстрации в кинотеатрах посмотрело 62,2 миллиона зрителей.

«Афоня» – самый кассовый фильм замечательного режиссера Георгия Данелия. Правда, нет здесь лирического очарования картины "Я шагаю по

Москве", мудрой иронии и философской глубины "Осеннего марафона"... Зато есть блестящие актерские работы Леонида Куравлева и Евгения Леонова и насмешливость сатирической сказки со счастливым концом. Леонид Куравлев играет сантехника жэка Афоню обаятельным хамом, чувствующим себя в бесхозяйственной стихии "развитого социализма" как рыба в воде. Этакий современный "пролетарий", получающий огромное удовольствие от своей власти над простыми людьми, попавшими в безвыходное положение по причине протекающих труб, раковин и унитазов... В свое время кинокритики упрекали режиссера в том, что он вместо вынесения Афоне окончательного сатирического вердикта послал ему в финале романтическую любовь в образе ангельской героини Евгении Симоновой. Но так сказка на то и сказка, чтобы добрая волшебница всегда могла расколдовать незадачливого Иванушку, испившего водицы из колодца Бабы Яги...

Некоторые кинокритики эпохи СССР попытались встроить «Афоню» в строгий соцреалистический назидательный ряд, утверждая, что авторы *«создали характер, несущий в себе черты социального конфликта, затрагивающего одну из актуальных проблем современного общества – об ответственности, долге перед ним»* (Игнатьева, 1975: 53).

Кинокритик Петр Шепотинник пошел здесь еще дальше: *«Мир Афони и его окружения создан Г. Данелия так зримо, так ярко и убедительно, что мы вправе потребовать от авторов ответа на вопрос: а сможет ли Афоня найти в себе силы, чтобы преодолеть самого себя, чтобы стать человеком? Но вопрос этот, на мой взгляд, был задан авторами недостаточно остро. ... Ведь сам Данелия показал нам, насколько страшен такой человек. Пусть он еще и не превратился в Федула, окончательно потерявшего человеческий облик. Но ему предстоит преодолеть куда более далекое расстояние на пути к Афанасию, чем то внезапное возрождение, правдивость которого должна была оправдаться, но, по–моему, не оправдывается лиризмом фильма»* (Шепотинник, 1976: 67).

Более изящно на сей счет высказался кинокритик Юрий Богомолов (1937-2023), утверждая, что в этом фильме *«комедийная интонация воспринимается как интонация извинительная за слишком точный и правдивый характер»* (Богомолов, 1975: 3).

Впрочем, в целом Ю. Богомолов оценил работу А. Бородянского и Г. Данелия положительно: *«Афоня» – хорошая кинокомедия, интереснее многих. Здесь видна реальная жизненная фактура, картина населена живыми людьми, метко схваченными и точно обобщенными, здесь есть превосходные актерские работы. ... Художественный принцип Г. Данелия состоит в том, чтобы показать, как жизнь, взятая в своем естественном движении, – оборачивается комедией»* (Богомолов, 1975: 2).

Куда более свободные в выражении своих взглядов постсоветские кинокритики уверены, *«успех «Афони» был социальным явлением, равным буму неореализма: одиссея пьющего слесаря пафосом не так уж сильно отличалась от трущобного бытия дзаваттиниевских воришек»* (Горелов, 2018), и в этом фильме комедийность как бы прикрывала тревожную линию авторского «морального беспокойства» (Нефедов, 2015).

Мелодраму «Мачеха» только за первый год демонстрации в кинотеатрах посмотрело без малого 60 миллионов зрителей. А читатели «Советского

экрана» назвали исполнительницу главной роли – Татьяну Доронину – лучшей актрисой года.

Столичные киноведы почти не заметили «Мачеху» на своем киногоризонте (одним из исключений была статья Т. Хлоплянкиной в «Советском экране»). Зато провинциальные рецензенты уже тогда оценили фильм иначе: *«Я видела растроганные лица людей, выходивших из кинотеатра. Фильм избежал слащавости, хотя материал, как никакой другой, более всего располагал к этому. Но творческий коллектив очень точно оценил опасность, исходящую от компонентов мелодрамы в общем мотиве фильма и потому добился значительно более ценного, чем простая растроганность»* (Ким, 1973).

Уже в XXI веке российские кинокритики смогли разобраться в эмоциональной притягательности этой мелодрамы: *«Пожилая учительница Екатерина Алексеевна мудро напомнила, что даже растению, чтобы не увянуть и расцвести, необходимы время и тепло. В переводе же на язык человеческих отношений – требуются терпение и любовь, любовь и терпение. Надо видеть лицо героини Татьяны Васильевны, грустное, заплаканное, но просветляющееся в тот момент, когда прежде немногословная Света называет её «мамой»... Сильнейшее, неизгладимое впечатление!»* (Нефедов, 2017).

А С. Кудрявцев предположил, что *«в какой–то степени столь бурная реакция зрителей в один и тот же год и на "Калину красную" об уголовнике, вспомнившем о матери и совести, и на "Мачеху" о женщине, которая пыталась полюбить чужую дочь сильнее, чем собственных детей, свидетельствует о том, что в глубинах народного сознания ... всё же сохранилась надежда: никто из нас не является "чужим среди своих"»* (Кудрявцев, 2007).

Жаль, что в творчестве Олега Бондарева (1939–2003) "Мачеха" осталась практически единственной по–настоящему заметной работой.

Комедию «Служебный роман» Эльдара Рязанова только за первый год демонстрации в кинотеатрах посмотрело 58,4 миллионов зрителей. Его российский ремейк под названием «Служебный роман. Наше время» (2011), разумеется, не мог рассчитывать на такую огромную аудиторию, но зато в нем в главной роли снялся нынешний президент Украины Владимир Зеленский.

Советские кинокритики приняли «Служебный роман» тепло. К примеру, Виктор Божович (1931-2021) в «Советском экране» писал, что *«состоялась наша встреча с комедией, отмеченная взрывами смеха и растроганными слезами... Э. Рязанов и Э. Брагинский еще раз подтвердили, что они умеют смешить и волновать, говорить о серьезном весело и не впадая в назидательность. «Служебный роман» принадлежит к числу фильмов, которые принято называть «зрительскими». Заслужить такое наименование, не поступаясь при этом требованиями искусства, – высокая честь для кинематографистов»* (Божович, 1978: 3).

Валентин Михалкович (1937–2006) в «Искусстве кино» был более строг, отмечая, что по сравнению с «Иронией судьбы» в «Служебном романе» *«история продумана обстоятельнее, полнее; она потеряла свой анекдотический характер, крепче укоренена в действительность. Но, с другой стороны, из нее выветрилась новизна, свежесть и прелесть только*

что свершившегося открытия неизведанной прежде стороны жизни. ... Плюс к тому – порой кажется, что картина топчется на месте, слишком медленно влечется к финалу» (Михалкович, 1978: 47).

Возвращаясь к причинам успеха «Служебного романа», постсоветский кинокритик Евгений Нефедов пишет об образе главного персонажа – скромного бухгалтера Новосельцева в блестящем исполнении Андрея Мягкова, – как об одной из главных удач фильма: *«Среднестатистический (на что косвенно указывает и «говорящее» место действия!) советский служащий в тайне мечтал быть таким, как Самохвалов: обладать импозантным обликом и хорошо поставленной речью, занимать высокую должность, получать заграничные командировки, жить в многокомнатной квартире, оформленной на модный манер, по–западному, и разъезжать на личной «Волге» со встроенной музыкальной стереосистемой. А оказывался, как правило, точь–в–точь Новосельцевым – засидевшимся на одном месте, с неустроенной личной жизнью и вообще без радужных перспектив. С подачи сценариста и драматурга Эмиля Брагинского Эльдар Рязанов выступил подлинно «великим утешителем», мудро, с лукавой улыбкой, с искрящейся выдумкой и почти детским ощущением озорства показав, что порой мечты имеют свойство сбываться»* (Нефедов, 2009).

И я полностью согласен с Е. Нефедовым, что сегодня *«немеркнущее рязановское произведение ценится в первую очередь за точнейший (и тончайший) фотослепок со своего Времени. Как свидетельство о целой эпохе относительной стабильности и благоденствия, в которой жили, ссорились, работали, влюблялись люди – поколение за поколением»* (Нефедов, 2009).

В 2011 году в российском ремейке рязановской комедии под названием «Служебный роман. Наше время» роль Новосельцева сыграл нынешний украинский президент Владимир Зеленский.

Российские кинокритики обоснованно разгромили эту нахальную подделку под легендарный рязановский хит.

Нина Цыркун в «Искусстве кино» грустно констатировала, что в версии Сарика Андреасяна Калугина (Светлана Ходченкова) и Новосельцев (Владимир Зеленский) – *«всего лишь безликие рядовые герои бесконечной череды «офисных» комедий»* (Цыркун, 2011).

Выводы кинокритика Лидии Масловой, на мой взгляд, еще жестче и точнее: *«Главная катастрофа нового "Служебного романа", конечно, Новосельцев (Владимир Зеленский): ... когда продюсер волевым решением назначает на совершенно не подходящую ему роль самого себя, не обладая не то что актерскими способностями, но хотя бы минимальной харизмой, становится до слез жалко всех остальных участников эксперимента»* (Маслова, 2011).

Кстати, не надо быть пророком, если утверждать, что если другой известный фильм Эльдара Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром!» вышел бы сначала не на телеэкранах, а в кинотеатрах, то тоже легко попал бы в тридцатку самых кассовых советских лент.

Сногсшибательный успех лирической комедии–сказки «Ирония судьбы...» уникален, *«эту картину уже никогда и ничем не перебить. Потому что ее авторы случайным озарением, как все у русских, пьяными*

петлями по белому и пушистому наскочили на тайную формулу русского фильма, которую с начала перестройки тщетно пытаются вывести лабораторным путем противные непьющие люди в галстуках и ботиночках на тонкой подошве» (Горелов, 2018).

Правда, надо оговориться, что «непьющие люди в галстуках» в 2007 году все–таки смогли выпустить в прокат сиквел под названием «Ирония судьбы. Продолжение», заработавший в прокате 55 миллионов долларов, так что стало ясно: старые кинорецепты могут давать ощутимый кассовый эффект и в совершенно иную социальную эпоху...

В год выхода «Иронии судьбы...» на телеэкран советские кинокритики в один голос заговорили о её сказочной природе: статья В. Михалковича (1937–2006) в журнале «Искусство кино» называлась «Как сложили сказку», а рецензия Ю. Ханютина (1929–1978) в журнале «Советский экран» получила название «Сказки для разного возраста».

Обосновывая свое в целом позитивное мнение относительно «Иронии судьбы...», Ю. Ханютин писал, что *«недаром в соответствии с требованиями сказки ... герои подвергаются испытанию, искус должны выдержать их дружба, любовь, порядочность. Сказка эта демократичная»* (Ханютин, 1976: 4).

Правда, В. Михалкович, на мой взгляд, очень точно подметил, что *«авторы играют со сказкой в игру довольно суровую — подразнят, выманят, и тут же шибанут в нее какой–либо будничной, бытовой перипетией, так что сказка съежится и спрячется опять. ... Картина Э. Брагинского и Э. Рязанова о том, что не надо доверяться старым, давно заученным сказкам. Сказки нужны человеку, но каждый должен творить их сам»* (Михалкович, 1976: 40, 46).

В XXI века «Ирония судьбы...» стала поводом для солидных культурологических исследований. В частности, Н. Лесскис писала, что популярность «Иронии судьбы...» *«во многом связана с тем, что Рязанов использовал важные для интеллигентского сознания 1970–х литературные (святочный рассказ) и культурные (семантический ореол алкоголя) традиции; будучи вынесены в медиальную сферу, они стали общезначимыми. Уникальный, казалось бы, успех фильма «Ирония судьбы...» связан с привлечением элитарных для современной ему культурной ситуации контекстов, мотивов и жанров. В нем — достаточно нетипичным образом — представлена модель разрешения одного из ключевых конфликтов эпохи — создание абсолютно частного, неподвластного никаким внешним социальным и идеологическим регулятивам пространства»* (Лесскис, 2005).

Далее следовали выводы относительно главного социокультурного послания «Иронии судьбы...»: *«Основные социальные конфликты в 1970–е годы рождаются при взаимодействии официальной, публичной и приватной сфер жизни. Интересно, что конфликты эти возникают не из–за чрезмерного давления сверху, причина их — в обесценивании, потере внутреннего стимула к мобилизации. Угасание энтузиазма, в свою очередь, ведет к социальной депрессии, и потребность в чуде, преображении тоскливой окружающей действительности формирует социальный запрос на такие массовые жанры, как, например, святочный рассказ. Любопытно,*

что неприязнь к существующему устройству общества, социальная критика в том или ином виде хранится в памяти этого жанра» (Лесскис, 2005).

Ну, и, конечно же, молодое поколение XXI века принесло и немыслимое в советской прессе резкое неприятие «Иронии судьбы...» в целом. Так Н. Радулова с неоэтической отвагой ниспровергателя кумиров прошлого набросилась на фильм Эльдара Рязанова в следующем пассаже: *«Боюсь, что скоро меня арестуют за осквернение национальных святынь, но мне «Ирония судьбы» категорически не нравится. Не нравятся три женщины, отвоевывающие друг у друга тридцатишестилетнего переростка. Не нравится сам переросток, этот новогодний секс–символ страны с мятой физиономией. А больше всего не нравится, как истово мы любим всех этих героев, как верим, что это и есть настоящая рождественская история, в которой хорошие люди делают всех вокруг счастливыми и сами в итоге находят свое счастье»* (Радулова, 2007).

Но, как говорится, караван идет... «Ирония судьбы...» по–прежнему ежегодно приковывает к телеэкранам миллионы российских зрителей.

«Война и мир» (1965–1967). Только за первый год демонстрации в кинотеатрах первые две части этой масштабной экранизации романа Льва Толстого посмотрело 58 миллионов зрителей (в среднем на одну серию этого фильма посещаемость составила 38,5 млн. зрителей), плюс «Оскар» за лучший иностранный фильм.

Вот что, буквально по «горячим следам» писал об этом фильме Сергея Бондарчука известный литературовед и кинокритик Лев Аннинский (1934–2019): *«Уже несколько месяцев идут споры вокруг «Войны и мира». И каждый раз в какие–то профессиональные частности все ускальзывает, и оппонент твой, победоносно указав, что Пьер староват, Андрей скован, а сцена в салоне Шерер затянута, начинает, в свою очередь, соглашаться, что да, Шенграбен и Аустерлиц сняты прекрасно, и Наташа на экране удивительно верная, и капитан Тушин потрясает... И, обменявшись таким образом, чего, думаешь, так кидаемся мы друг на друга? Если по профессиональной линии раскладывается все на бесспорные «плюсы — минусы»,— ближе к Толстому, дальше от Толстого,— так отчего же эта всеобщая причастность к делу, отчего событие? ... Сергей Бондарчук ... решил уйти в Толстого абсолютно и всецело. Он доверился ему, как послушнейший ученик. Несколько лет он дышал Толстым, как святыней, боясь отступить даже в букве, последней деталью дорожа, как целым монологом или характером... Да, это поступок, и поступок мужественный. И это (с моей точки зрения) единственно верный путь к гению: его мир надо брать целиком, ему надо доверяться»* (Аннинский, 1966).

Работа Сергея Бондарчука очень хорошо была встречена и за рубежом. После присуждения «Войне и миру» Оскара знаменитый американский кинокритик Роджер Эберт (1942–2013) писал, что «Бондарчуку удалось удержаться на тонкой грани между зрелищным, человечным и интеллектуальным. *Даже самые продолжительные и кровавые батальные сцены не утомляют, а приковывают взгляд. Солдат, требующий представления к награде, обезумевшие лошади, рвущиеся прочь от взрыва,*

интригующий диалог Наполеона и его адъютантов. Бондарчук доносит до зрителя все детали эпической драмы, не проигрывая в зрелищности и одновременно постоянно возвращаясь к фундаментальной теме Толстого — людям, попавшим в жернова истории» (Ebert, 1969).

Современные российские кинокритики также высоко оценивают это выдающее произведение киноискусства, подчеркивая, что фильм «Война и мир» – *«эталонная экранизация романа Толстого, где даже в третьестепенных ролях заняты люди, каждый из которых мог бы основать собственную киношколу. Эпический шедевр невиданных масштабов, поражающий воображение и спустя полвека после своего создания»* (Кушнир, 2017).

В самом деле, здесь *«совпали устремления постановщика и важный государственный заказ – ответить американцам более величественной киноэпопеей по сравнению с лишённой исторического фона и даже несколько камерной любовной "беллетристикой по–голливудски"... Если оценивать успешность проекта Бондарчука как раз с этой точки зрения, ... то нельзя не признать, что стиль эпического романа, запечатления частных судеб героев в тесной связи с исторической судьбой целого народа был всё–таки схвачен и передан (может, не без погрешностей) отечественным режиссёром. Совершенно не случайно именно он был потом приглашён на постановку "Ватерлоо", рассказывавшего о крахе Наполеона уже на полях Европы, после бегства из России»* (Кудрявцев, 2006).

И сегодня, после многих попыток экранизировать гениальный роман Льва Толстого, отчетливо видно – место бондарчуковской экранизации «Войны и мира» в пантеоне истории киноискусства неоспоримо.

Только за первый год демонстрации в кинотеатрах «Любовь земную» посмотрел 51 миллион зрителей, а «Судьбу» – 57,8 миллионов зрителей.

Весьма позитивно оценивая масштабную дилогию Евгения Матвеева (1922–2003) «Любовь земная» и «Судьба», кинокритик Н. Толченова в своей рецензии, опубликованной в журнале «Искусство кино», решила, что лучше всего тягу режиссера и исполнителя главной мужской роли к героико–романтической патетике выражает цитата из доклада Генерального секретаря ЦК КПСС Л.И. Брежнева: *«Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу», а главное в матвеевской дилогии – «подвиг народа и партии, как всегда находившейся в первых рядах борьбы за социалистическое Отечество»* (Толченова, 1977: 34, 40).

В. Подгорнов в «Советском экране» тоже в целом положительно оценил «Судьбу», однако, подметил и недостатки: *«в фильме есть повторы, необязательные подробности, встречаются и просто неубедительные персонажи. ... не стоило так подробно цитировать в «Судьбе» кадры из первого фильма – из «Любви земной»* (Подгорнов, 1978: 2).

Рецензент «Советского экрана» Е. Громов (1931–2005) оказался чуть менее комплиментарным, отметив, например, что в «Любви земной» *«фигура бывшего кулака–вредителя с обрезом в руках кажется шагнувшей на экран прямо из фильмов и романов тридцатых годов»* (Громов, 1975: 3).

В постсоветские времена киновед К.М. Исаева, скептически относясь к творческой деятельности Евгения Матвеева 1980–х – 1990–х годов, именно «Любовь земную» и «Судьбу» (несмотря на их отчетливую идеологизированность) отнесла к лучшим его работам, с «током высокого напряжения» (Исаева, 2010: 296–298).

Многие сегодняшние зрители по–прежнему любят эмоциональный кинематограф Евгения Матвеева. Приведу только один комментарий (портал Кино–театр.ру): *«Время отсеяло фильмы Е. Матвеева?! Может быть, только в ваших фантазиях? Фильмы Матвеева глубоко патриотичны, в каждом кадре – огромная любовь к своей Родине. А уж "Судьбу" без кома в горле смотреть невозможно. Где там конъюнктура?! А музыка какая!»* (О. Сергеева).

Только за первый год демонстрации в кинотеатрах мелодраму «Русское поле» посмотрело 56,2 миллионов зрителей.

Фильм был поставлен режиссером Николаем Москаленко (1926–1974), постановщиком популярных у зрителей картин «Журавушка» (1968) и «Молодые» (1971). Трудно сказать, как в дальнейшем сложилась бы творческая судьба этого постановщика, но, увы, вскоре после премьеры «Русского поля» он скончался, так и не дожив до своего полувекового юбилея и навсегда оставшись автором только трех полнометражных работ…

В «Русском поле» сыграл свою главную кинороль актер Владимир Тихонов (1950–1990). Импозантный красавец, сын звездных родителей – Вячеслава Тихонова и Нонны Мордюковой – он подавал большие надежды, но, к сожалению, пристрастился к наркотикам и умер, едва пройдя сорокалетний рубеж…

Советские кинокритики в целом отнеслись к «Русскому полю» довольно сдержанно: «Советский экран» даже не стал публиковать на него рецензию, заменив ее отрывками из писем зрителей, восхищавшихся картиной.

Рецензия Ю. Зубкова в журнале «Искусство кино» была явно рассчитана на поддержку «народности» популярной у аудитории ленты. Особенно кинокритик хвалил яркую актерскую работу Нонны Мордюковой: *«Если подытожить сделанное Н. Мордюковой, то можно сказать: это ее фильм»* (Зубков, 1972: 37).

Да и в целом, подводя итоги своим размышлениям о «Русском поле», Ю. Зубков делал упор на главный женский образ этой картины: *«Красота, красота человеческая на фоне красоты родной земли – об этом фильм «Русское поле». Фильм, в котором главное – характер современной русской женщины, колхозницы, увиденный во всей ее значительности, силе, правде и, следовательно, духовной красоте»* (Зубков, 1972: 43).

Мнения сегодняшних зрителей о «Русском поле» расходятся полярно: от безудержных восторгов до полного неприятия:

– *«Эта картина не оставит равнодушным ни одного человека – вот какие раньше снимали фильмы. "Русское поле" – поистине потрясающий фильм, он потрясает глубиной и проникновенной игрой актеров, жизненностью сюжета, безграничной просторной красотой земли русской и русской природы… Фильм–эпопея, фильм–легенда, шедевр… Один из лучших в отечественном кинематографе»* (С. Агеев).

– «Низкий поклон всем создателям этого русского фильма, славящего труд и обычного русского человека труда! Этот фильм вмещает в сотни раз больше чувств и переживаний, чем 200 серий любого нынешнего сериала!» (Сергей Михайлович).

– «Я не люблю этот фильм. И не любила никогда. ... Артистам всем под пятьдесят, а у них молодежные разборки. Хитяева в белом уборе, да еще на Чайке, поющая частушку "Ах, зачем я раскатала золотую люлечку" (и где только такой нафталин раскопали), покупающая лотерейные билеты, с негодяйской целью разбогатеть. Вот такое возникает чувство, что оживляют мертвеца» (М. Джиганская).

– «Ужасный, бездарный, никчемный фильм» (С. Смирнов).

Только за первый год демонстрации в кинотеатрах первые серии военной эпопеи «Освобождение» (1969–1971) посмотрело 56 миллионов зрителей (средний показатель на одну серию – 40,8 млн. зрителей).

В какой–то степени этот фильм задумывался как советский ответ на многочисленные западные кинобоевики, воспевающие подвиги американских и британских войск во время второй мировой войны, хотя, разумеется, в первую очередь он предназначался для зрителей СССР, в том числе – молодых.

Ясно, что журнал «Искусство кино» в оценке «Освобождения» просто обязан был прислушиваться к «генеральной линии партии» в оценке этой военной киноэпопеи, и эта задача была редакцией выполнена блестяще:

«Оценка столь сложного и многопланового произведения, каким является «Освобождение», зависит от ответа на вопрос: удалось ли авторам, постановщикам и актерам найти и правдиво показать то главное, что характеризует избранную тему, создать обобщающий художественный образ Советской Армии освободительницы народов, раскрыть и показать движущие силы процесса освобождения? На этот вопрос можно твердо дать положительный ответ: да, удалось. ... Придавая серьезное значение правильному, объективному освещению истории нашего государства, партия призывает кинематографистов к созданию высокоидейных и правдивых художественных фильмов о минувшей войне, фильмов, во всем величии показывающих героические подвиги старшего поколения советских людей и призывающих новые поколения следовать примеру отцов. «Освобождение» достойный ответ на этот призыв» (Волтищ, 1972: 41, 53).

В духе тогдашних идеологических требований отозвался об «Освобождении» и кинокритик Николай Суменов (1938–2014), отметив, что в *«Освобождении» было убедительно отражено, как ударные силы мирового империализма разбились, встретив на своем пути монолитное многонациональное государство рабочих и крестьян, защищавших на войне свободу и независимость своей страны, Родины Ленина, Родины Великого Октября»* (Суменов, 1978: 78).

Сегодня можно согласиться с тем, что *«Освобождение» (в меньшей степени – последующие работы Озерова, задуманные в качестве тематических продолжений) стало не просто видным событием культурной жизни того времени, но и одним из символов всей брежневской эпохи»* (Нефедов, 2016). Разумеется, эта киноэпопея проникнута идеологией

(ну, а разве в голливудских фильмах о войне ее нет?), но масштабность и размах батальных съемок поражает до сих пор, а военный подвиг солдат, сражавшихся за свою землю, конечно же, не подлежит сомнению...

Только за первый год демонстрации в кинотеатрах «Сильные духом» посмотрело 54,9 миллионов зрителей (в среднем на одну серию).

Остросюжетный фильм Виктора Георгиева (1937–2010), рассказывающий драматическую историю советского разведчика Николая Кузнецова (1911–1944) был встречен кинокритиками довольно тепло.

В. Дьяченко в журнале «Искусство кино» отметил, что это *«честный, умный и, на мой взгляд, в чем–то неожиданный фильм, предметом которого стала психология советского человека, вынужденного в грозный для страны и народа час действовать против врага под личиной врага. Фильм не о разведке, а о разведчиках. Задача потрудней, но интересней»* (Дьяченко, 1968: 23).

Вместе с тем, кинокритик писал о том, что *«в почерке постановщика нет ученической неуверенности, хотя, к сожалению, не много и дерзания. Но это понятно: первая крупная постановка, да еще в таком коварном жанре, да еще с добровольно принятыми усложняющими условиями. Думается, что именно эти дополнительно введенные задачи ограничили режиссера В. Георгиева в поисках острых темпо–ритмических решений некоторых сцен и эпизодов. Могу представить, как трудно было авторам решить финальный эпизод фильма. Документальная точность была здесь по многим причинам невозможна, а свободный полет фантазии нарушал бы стилистику фильма. Как часто бывает в подобных случаях, компромиссным решением стал поэтический образ. Против него возразить нечего, жаль только, что заметно затянутый и поэтически расфокусированный финал не имеет финальной точки, которая не есть завершение сюжета, а завершение темы»* (Дьяченко, 1968: 26).

Кроме того, В. Дьяченко показалась не слишком убедительной общая фактура фильма: *«Я понимаю, что авторы правы, когда не показывают нам ужасы фашистской оккупации через виселицы, массовые расстрелы и пытки. В тихом городке Ровно фашистский «орднунг» действительно выглядел как некий «порядок». Но мне явно недостает в фильме ощущения невыразимо сложного, противоестественного социально–психологического климата оккупации»* (Дьяченко, 1968: 25).

Многие сегодняшние российские зрители тепло вспоминают «Сильных духом», как одну из самых ярких киноисторий о советских разведчиках в тылу врага:

– *«Замечательный фильм, помню в детстве в кинотеатр ходили на этот фильм всей семьей несколько раз. Сейчас его иногда показывают, но хотелось бы почаще видеть такое кино»* (В. Бунина).

– *«Когда я впервые посмотрела этот фильм я была просто в диком восторге! Превосходный фильм о войне! Захватывающий сюжет! Смотрела и думала, как же хорошо придумали события, но когда прочитала кто был Кузнецов, и что фильм основан на подлинных фактах, и как он на самом деле погиб, ... Цилинский, который превосходно сыграл Кузнецова, отошёл на второй план со своей красотой, и открылся весь трагизм судьбы простого русского человека которому просто хочется молча поклониться.*

И правильно что сделали такой конец, потому что то, как Кузнецов погиб на самом деле очень страшно, это знать–то страшно, не то что показывать. Не надо убивать зрителя, пусть у него будет надежда, что Кузнецов выжил..., а то уж больно тяжелый конец... смотреть невозможно, внутри все переворачивается» (Лаурель).

Только за первый год демонстрации в кинотеатрах мюзикл «Женщина, которая поет» (1979) посмотрело почти 55 миллионов зрителей (двадцать шестое место среди всех фильмов СССР).

Режиссер Александр Орлов за свою кинематографическую карьеру поставил 18 фильмов. Среди них были и такие заметные работы, как «Тайна Эдвина Друда» (1980) и «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1985). Однако только мюзикл «Женщина, которая поет» (1979) сумел войти в тридцатку самых кассовых советских фильмов.

Кинокритики рубежа 1980–х встретили «Женщину...» довольно прохладно.

Вот что, к примеру, писал кода–то автор этих строк в 1979 году:

«Музыкальный фильм "Женщина, которая поет" был, по–видимому, задуман как драматический рассказ о нелегком пути певицы Анны Стрельцовой (аналогия с исполнительницей главной роли певицей Аллой Пугачевой очевидна уже здесь) к признанию, о своеобразном мире артистов эстрады.

Что ж, музыки и танцев здесь много. При этом большинство песен стали известными и успели запомниться еще до выхода картины в прокат. Прозвучали и специально написанные для фильма мелодии. Все они, быть может, хороши сами по себе, но не все, как мне кажется, сочетаются с экранным действием, а иные воспринимаются как вставные номера, снятые к тому же слишком традиционно. Словно нельзя было придумать чего–нибудь позрелищней и покрасочней....

Что касается сюжетной части, то никак не верится, что на экране происходит рождение певицы: как в начале, так и в конце фильма Анна Стрельцова поет с мастерством звезды. Остается лишь предполагать, что "рождение" заключалось в выборе "своей" песни. Но и тут надо сказать, что звучащая в самом начале "Песенка про меня" ничуть не уступает в искренности песне, давшей название картине.

Партнерам Аллы Пугачевой выделено так мало времени, что создать хоть сколько–нибудь убедительные образы они не в состоянии. Все–таки больше повезло Николаю Волкову. В своей по обыкновению мягкой, интеллигентной манере он играет доброго, немолодого уже человека, который, хоть и не поет, но зато пишет стихи...

В целом, благодаря стараниям Аллы Пугачевой, картина не превратилась в стандартное телешоу, но и, увы, осталась где–то на полпути между концертом и фильмом...» (Федоров, 1979).

Теперь же, в самом деле, *«обруганный критиками за пошлость и уступку массовым неразборчивым вкусам, этот рекордсмен проката ... вдруг может спустя десятилетия удивить человечностью интонации в рассказе о популярной певице и неожиданной своей претензией на то, чтобы быть вполне точным документом «эпохи Пугачёвой», хотя «в момент выхода этой ленты на экран и её зрительского триумфа все*

частные сцены полуавтобиографического характера представлялись многим критикам лишь портящими впечатление от истинных минидрам, которые разыгрывала певица Алла Пугачёва во время исполнения своих песен» (Кудрявцев, 2007).

И, думается, прав Евгений Нефёдов, *«авторы нашли (по–видимому, интуитивно нащупали) контрапункт, который предопределил успех всего кинопроизведения. Да, фабула требовала лучшей проработки (некоторые сюжетные линии кажутся оборванными, повисшими в воздухе), не у всех актёров была возможность раскрыть характеры и т.д. Но Орлов и Степанов исходили из верной в общем–то предпосылки, что публика в первую очередь ждёт музыкальных номеров – чем больше, тем лучше. Углубление в эстетику фильма–концерта или даже видеоклипа»* (Нефедов, 2018).

Драму «Маленькая Вера» только за первый год демонстрации в кинотеатрах посмотрело без малого 55 миллионов зрителей.

В перестроечные времена от имени многочисленных сторонников дебютного фильма В. Пичула квалифицированно выступил киновед В. Божович (1931-2021):

«Маленькая Вера», при том что ее авторы молоды, представляется мне работой наиболее зрелой и многообещающей. В ней совершенно нет стилистических изысков, зато достигнуто редкое единство между сюжетом, манерой повествования, изобразительными решениями ... , игрой актеров, достигающих полного соответствия между ситуацией, жестом, репликой и интонацией. Те, кому фильм не понравится (а таких наверняка будет немало), бросят ему упрек в натурализме. Я с таким упреком не согласен. ... Авторы «Маленькой Веры», сценаристка Мария Хмелик и режиссер Василий Пичул, не склонны списывать человеческие низости на бытовую среду. Здесь герои не противостоят обстоятельствам, не страдают под их гнетом, но существуют с ними в каком–то вялом согласии. Слишком откровенное изображение сексуальных развлечений молодых людей многих возмутило. А другое не возмутило? Вся картина жизни, в правдивости которой вряд ли возможны сомнения, не возмутила? ... Авторы «Маленькой Веры» смотрят холодным взором на своих недавних сверстников, они не сокрушаются, не обличают, не идеализируют они констатируют: такова жизнь. Они как будто никого ни в чем не хотят убеждать, и, может быть, именно поэтому их фильм приобретает особую убедительность. Фильм решительно не желает ничего подкрашивать и подслащивать. Он дает социальный диагноз и не претендует на большее. Хотите увидеть жизнь как она есть — идите и смотрите «Маленькую Веру». Хотите, чтобы вам «сделали красиво», помогли сохранить душевный уют, – к вашим услугам множество других фильмов, полный набор утешительных и развлекательных суррогатов. Только я предпочитаю «Маленькую Веру» и надеюсь, что она откроет в нашем кино новое направление — направление сурового и горького реализма. Думаю, что в плане общественного самосознания это именно то, что нам сейчас необходимо» (Божович, 1990: 128).

Более сдержанно, хотя тоже положительно оценил «Маленькую Веру» кинокритик Ю. Богомолов (1937-2023):

«Картине предъявляется тот моральный счет, что должен быть адресован обществу, которое на протяжении довольно продолжительного времени обольщало и обольщалось относительно своего социального благополучия и нравственного здоровья, а затем и вовсе впало в спячку. ... Обнаружилось, что между поколениями не расщелина (как это можно было подумать, глядя фильм «Курьер»), а пропасть. В «Маленькой Вере» между людьми образовались звуконепроницаемые перегородки. Обыкновенно в конфликтах между «отцами» и «детьми» последние воплощают идеальное, романтическое начало. Здесь оба поколения погрязли в полубессознательном прозябании и в совершенно бессознательном взаимном озлоблении. ... Впрочем, отвага авторов имеет свой предел. Видно, что в какой–то момент они не удержались от того, чтобы не сгладить остроту коллизии. Это выражается в том, что «дети» слегка романтизируются, то есть предстают более осознанно живущими. Они даже предъявляют нечто вроде морального счета «отцам». Они испытывают своего рода рефлексию по поводу собственного образа жизни» (Богомолов, 1990: 129).

А вот тогдашний кинокритик С. Шумаков посмотрел на «Маленькую Веру» в ином ракурсе:

«Мешает же мне восхищаться мастерством режиссера, который с таким блеском воссоздал на экране жутковатую картину современных нравов, то, что можно было бы назвать невольным высокомерием. Не в том оскорбительном смысле, что, мол, автор брезгливо взирает на своих героев, понимая, что и они сами, и их дети от рождения приговорены жить по–свински, а в том смысле, что автор, как мне кажется, сам еще до конца не уяснил для себя той позиции, которую он занимает по отношению к своим героям. Особенно это чувствуется в сопоставлении портретов «отцов» и «детей». Увы, тут надо признать, что в фильме, как часто и в жизни, «дети» существуют за счет «отцов». В фильме дети выглядят раскованнее и умнее потому, что глупее, примитивнее, а подчас и карикатурнее выглядят взрослые. И в этой обратной зависимости заключена какая–то, подчеркну — художественная, неправда. Режиссер пытается сбить ее, нейтрализовать. Он постоянно набирает дистанцию, стремится остаться в пределах объективного взгляда, но как только ему это удается, открывается нечто еще более страшное — пустота. А в это «темное царство», где все «скованы одной цепью» и навечно прижаты к земле, не может пробиться не то что луч — даже проблеск света. Возможно, кому–то этот вывод и покажется откровением. Мне же, признаюсь, уже наскучило смотреть фильмы о любви, весь пафос которых сводится к мысли о ее тотальной невозможности» (Шумаков, 1990: 131).

В постсоветские времена «Маленькая вера» все чаще воспринимается как самый знаковый фильм эпохи советской «перестройки»:

«Маленькая Вера – самый зримый символ перестроечного кино и – перестроечной разрухи в головах. Безусловно, были и другие – всевозможные Арлекино, Аварии, Интердевочки, Взломщики и Фанаты. Но все они меркнут и тускнут рядом с трагедией пустоголовой Верочки. Вероятно, сказался несомненный талант самого Пичула? Фильм гадкий и вредоносный, но яркий, жестокий и сильный» (Иванкина, 2015).

Остросюжетный детектив «Трактир на Пятницкой» вышел на экраны СССР в конце 1970–х и стал одним из фаворитов публики: только за первый год демонстрации в кинотеатрах посмотрело 54 миллиона зрителей.

Тогдашние кинокритики встретили этот фильм вполне одобрительно, подчеркивая при этом «партийно» расставленные идеологические акценты:

«Создатели «Трактира на Пятницкой» думали над тем, как сделать интересным каждый кадр своей ленты. Высокий профессионализм режиссера играет тут немаловажную роль. Действие ленты развивается ритмично и стремительно, не задерживаемое ненужными повторами. ... И, наконец, главное. Круг проблем, которые затрагивают кинематографисты, ... весьма серьезен и сложен. Становление нового правопорядка, первые, очень трудные шаги рабоче–крестьянской милиции, взаимодействие старых кадров московского уголовного розыска с пришедшими по зову партии вчерашними героями боев с белогвардейщиной – все это нашло убедительное отражение в картине» (Андреев, 1978: 2).

Интересно, что и сейчас, спустя сорок лет после выхода на экраны, «Трактир на Пятницкой» все еще вызывает споры у зрителей (далее приводятся цитаты зрительских комментов в интернете).

Зрительские мнения «за»:

– *«Фильм замечательный, интересный и захватывающий. Особенно понравился, конечно, Пашка–Америка, колоритный и запоминающийся образ. ещё понравилась работа Николая Ерёменко»* (Юзефа).

– *«Отличный фильм, а какой замечательный ансамбль актеров! Еременко всегда обожала, а Галибин заинтересовал после просмотра этого фильма, стала смотреть фильмы именно из–за его участия. Тамара Семина – это вообще одна из гениальных актрис»* (С. Войтюк).

Зрительские мнения «против»:

– *«Зрители ходили, потому что мало было в прокате боевиков. После иронизировали, что весь фильм стреляли из одного нагана. Одноразовая картина»* (Олег К.).

– *«Чисто пропагандистский социалистически–плакатный фильм о работе гениального советского нквдиста в логове врагов советской власти, точнее – в банде. "Трактир на Пятницкой" и есть то страшное место, где сосредотачиваются все силы ада – враги революции. ... Фильм довольно однобоко трактует все происходящее на территории нового социалистического государства, идеализируя преданность народа новому правительству»* (Никола ЕС25).

Еще один детектив – «Петровка, 38» за первый год демонстрации в кинотеатрах посмотрело 53,4 миллиона зрителей.

Один из самых знаменитых кинокритиков СССР – Виктор Демин (1937–1993) писал о «Петровке, 38» так:

«Рецепт таких картин, кажется, очень прост. Берется одно или два загадочных происшествия, пук следов, ведущих в тупик, одна мимолетная подробность, постепенно разрастающаяся в неопровержимую улику, две–три погони, причем одна с перестрелкой. Пространство между сюжетными опорами заполняется беседами со свидетелями и потерпевшими, острыми словесными поединками с подручным главного злодея. ... Юматов, Лановой, Герасимов молчаливы и сдержаны, умны и

проницательны, ловки и находчивы, а их враги — дерзки, но трусливы, сбиты с честного пути пьянками и наркотиками, привычкой жить за чужой счет. У стола следователя они или угрюмо молчат, или с готовностью торопятся выложить всё, что знают, или, запрокинув голову, воют совершенно по–волчьи: «Ненавижу, не–на–ви–и–жу...». Одним словом, все — как положено в романтическом повествовании с приключенческой подоплекой» (Демин, 1980).

В похожем ключе, но, увы, без стилистического блеска, писал в том же 1980 году и я: «В очередной раз перед нами повествование о тех, чья "служба и опасна, и трудна". Интрига здесь вполне традиционна. Да и почти с первых кадров ясно, кто преступник. Однако благодаря обаянию известных актеров фильм смотрится вовсе не скучно. Бесспорно, и стражи порядка, и их противник показаны в картине довольно схематично. Однако в детективах так случается сплошь и рядом. Ведь надо успевать за ходом погонь (кстати, хорошо снятых) по оживленным московским улицам и рукопашных схваток с бандитами. Жаль только, что в развитие жанра не вносится ничего нового. Фильму явно не хватает изобретательности, свежести киноязыка, фантазии, наконец...» (Федоров, 1980).

Не забыта «Петровка, 38» и в XXI веке. Вот что, как всегда, лихо пишет о ней кинокритик Денис Горелов:

«Львиную долю сюжетных ходов картина про Петровку заимствовала из тех незапамятных времен, когда деревья были большими, школьники носили ремни и фуражки, а килька плавала в томате и ей в томате было хорошо. Режиссер Григорьев отчаянно пытался залакировать временной винегрет песенками Пугачевой, джинсовыми костюмами и динамичными врезками с коммутатора «02» — тщетно. Временами обленившегося автора оставляли последние проблески совести. В 1980 году майор Костенко устраивал засаду на Тверской возле уличного точильщика топоров (!!). Урка с книжной кличкой Сударь цедил сквозь зубы доисторические, времен трех революций, слова «мильтон» и «марафет». Рядового мазурика Читу водили на допрос лично к начальнику МУРа (генерал–лейтенантов–то в ГУВД и сейчас по пальцам счесть), и он раскалывал мерзавца на два счета, железной волей светлых очей и слов: «Пей чай. Сахар сыпь. Отвечай быстро. В глаза смотри» («Шпионские страсти», где генерал рентгеновским взором просвечивает съежившийся мозг шпиона, вышли только в 67–м!). ... Плохой лейтенант в ОВД «Малые Вяземы» орал задержанному: «Пил? Песни орал? Указ знаешь?» — очевидно, имея в виду знаменитый указ 56–го года об ответственности за мелкое хулиганство. Судя по внешности, в том году и он, и задержанный ходили в одну группу детсада» (Горелов, 2018).

В итоге своей статьи Денис Горелов вполне логично обосновывал причины популярности «Петровки, 38» у миллионов кинозрителей:

«Безыскусная спекуляция на горячих темах старины глубокой, соседки Зойки и шоферы Михалычи, обещания пристрелить как бешеного пса и реплики типа: «Ты дрянь? Ты просто глупая девчонка» — не сулили картине большого прибытку. Зритель простил все. За коньячное горлышко, срубленное ребром ладони, за гонки на «Волжанках» по Бульварному кольцу с трамплинными скачками и россыпью пешеходов, за

вышибленную пяткой оконную раму и воскресший впервые после «Офицеров» дуэт Юматов — Лановой. Он был готов закрыть глаза на любые сюжетные несуразицы, поверить в беспечных коллекционеров антиквариата и арест рецидивиста посредством всматривания в глаза прохожим на улице Горького. Зрителю уже не нужен был советский детектив с его процессуальным педантизмом, черными перчатками и трудными подростками из обеспеченных семей» (Горелов, 2018).

Таким образом, можно прийти к выводу, что среди самых популярных советских фильмов отчетливо доминируют развлекательные жанры (комедия, детектив, мелодрама, боевик), отсюда понятно, что именно сторонники данных жанров возглавляют список самых кассовых режиссеров СССР.

Хотя, как хорошо известно, у каждого правила есть свои исключения, поэтому в списке самых кассовых советских режиссеров можно встретить, например, фамилии С. Герасимова, С. Ростоцкого, И. Хейфица, М. Ромма, В. Венгерова, А. Алова и В. Наумова, А. Столпера, которые к развлекательным жанрам обращались либо редко, либо – никогда.

Список 50-ти самых кассовых советских кинорежиссеров

В данном в списке: фамилия режиссера, название фильма, **количество миллионов зрителей на в среднем на одну серию (если у фильма этих серий было несколько)** за первый год демонстрации в кинотеатрах.

При этом в списках, как правило, указан не год производства того или иного фильма, а основной год его массового кинопроката.

В списках указаны только фильмы, которые сумели в советском кинопрокате достичь порога 16 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах, что и позволило им войти в список тысячи и одной самого кассовой советской киноленты.

В список включены только режиссеры, у которых в список тысячи и одного самого популярного советского фильма вошло не менее трех картин, набравших свыше 16 млн. зрителей.

Анализ данного списка самых популярных у зрителей советских фильмов (см. Приложение) показал, что

Первое, второе и третье места по числу миллионов зрителей за первый год демонстрации конкретного фильма в кинозалах разделили режиссеры Леонид Гайдай, Эльдар Рязанов и Иван Пырьев:

1. Леонид Гайдай (1923-1993)

1. Бриллиантовая рука, 76,7.
2. Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика, 76,5.
3. Иван Васильевич меняет профессию, 60,7.
4. Спортлото-82, 55,2.
5. Не может быть!, 46,9.
6. Операция "Ы" и другие приключения Шурика, 39,6.
7. Двенадцать стульев, 39,3.
8. За спичками (сорежиссер), 34,3.

9. Совершенно серьёзно (сорежиссер), 23,6
10. Деловые люди, 23,1.
11. Опасно для жизни!, 20,5.

496,4 млн. зрителей

2. Эльдар Рязанов (1927-2015)

1. Служебный роман, 58,4.
2. Невероятные приключения итальянцев в России, 49,2.
3. Гусарская баллада, 48,6.
4. Карнавальная ночь, 45,6.
5. Девушка без адреса, 36,4.
6. Вокзал для двоих, 35,8.
7. Старики-разбойники, 31,5.
8. Дайте жалобную книгу, 29,9.
9. Берегись автомобиля, 29,0.
10. Гараж, 28,5.
11. Забытая мелодия для флейты, 26,0.
12. Зигзаг удачи, 23,8.
13. Совершенно серьёзно (сорежиссер), 23,6.
14. Жестокий романс, 22,0.

488,3 млн. зрителей

3. Иван Пырьев (1901-1968)

1. Кубанские казаки, 40,6.
2. Трактористы, 37,0.
3. Свинарка и пастух, 36,0.
4. Богатая невеста, 34,2.
5. Сказание о земле Сибирской, 33,8.
6. Испытание верности, 31,9.
7. Идиот, 31,0.
8. Любимая девушка, 28,0.
9. Братья Карамазовы, 26,6.
10. В шесть часов вечера после войны, 26,1.
11. Свет далекой звезды, 24,2.
12. Секретарь райкома, 24,0.
13. Наш общий друг, 22,4.
14. Белые ночи, 21,5.
15. Партийный билет, 20,0

437,3 млн. зрителей

На первый взгляд, в этих цифрах заложено противоречие: ведь такие комедийные хиты Ивана Пырьева 1930–х, как «Трактористы» и «Свинарка и пастух», демонстрировались в прокате в период, когда у советских фильмов практически исчезла острая конкуренция со стороны западной (прежде всего – голливудской) продукции, свойственная «нэповским» 1920–м годам, но в итоге ни один из пырьевских «народных фильмов» не смог преодолеть барьер 41 миллиона зрителей за первый год демонстрации, тогда как у Л. Гайдая эту планку превысили шесть фильма, а у Э. Рязанова – четыре (и это в условиях,

когда на советских экранах второй половины 1950–х – 1970–х было не так уж мало зарубежных лент, в том числе и развлекательных).

Кстати, самые популярные комедии Григория Александрова 1930-х («Веселые ребята», «Волга–Волга», «Цирк») также не смогли добраться до сорокамиллионного зрительского барьера.

На самом деле здесь сыграли свою роль два основных фактора: существенный рост населения (1937 год: 164,5 миллионов жителей; 1939: 170,5 миллионов жителей; 1953: 188,7 миллионов жителей; 1959: 208,8 миллионов жителей; 1970: 241,7 миллионов жителей; 1979: 262,4 миллионов жителей) и числа кинотеатров в СССР (1934: 29,2 тысяч; 1951: 42,0 тысяч; 1960: 103,4 тысячи; 1972: 156,9 тысяч кинотеатров).

Таким образом, население СССР в 1979 году было на 92 миллиона больше, чем в 1939, а число кинотеатров по сравнению с 1930–ми годами к 1960 году увеличилось примерно втрое, а к 1979 году – в восемь раз. Вот почему можно смело выдвинуть гипотезу, что фильмы такого значительного зрительского потенциала, как «Служебный роман», «Гусарская баллада» и «Карнавальная ночь», в 1930–е годы тоже не смогли бы преодолеть планку посещаемости тех же «Трактористов».

Снижение посещаемости комедий Леонида Гайдая и Эльдара Рязанова, которое стало отчетливо заметно со второй половины 1980–х, объясняется, на мой взгляд, не только возросшей конкуренцией телевидения (где мало–помалу стала увеличиваться развлекательная составляющая), но довольно резким изменением всего кинорепертуара в период так называемой перестройки, когда советские фильмы развлекательных жанров стали напрямую конкурировать с западной кинопродукцией, причем не только в кинотеатрах, но и на видео.

Четвертое место по числу миллионов зрителей за первый год демонстрации конкретных фильмов занимает режиссер **Вениамин Дорман (1927-1988)**

4. Вениамин Дорман (1927-1988)

1. Ошибка резидента, 35,4.
2. Девичья весна. СССР, 34,3.
3. Похищение "Савойи, 32,7.
4. Судьба резидента, 28,7.
5. Штрафной удар, 25,6.
6. Лёгкая жизнь, 24,6.
7. Возвращение резидента, 23,9.
8. Земля, до востребования, 23,8.
9. Медный ангел, 22,0.
10. Пропавшая экспедиция, 20,9.
11. Ночное происшествие, 19,6.
12. Золотая речка, 19,0.

310,5 млн. зрителей

Кассовый успех фильмов В. Дормана был связан, прежде всего, с остросюжетными жанровыми лентами. В отличие от А. Файнциммера и В.

Басова он не ставил бытовых и военных драм, а концентрировался на жанрах детектива, боевика и (в меньшей степени) комедии.

Пятое–десятое места по числу миллионов зрителей за первый год демонстрации конкретных фильмов заняли режиссеры Сергей Герасимов, Алексей Салтыков, Александр Файнциммер, Владимир Басов, Евгений Матвеев и Станислав Ростоцкий.

5. Сергей Герасимов (1906-1985)
1. Тихий Дон, 42,4.
2. Люди и звери, 39,1.
4. Молодая гвардия, 34,5.
4. Любить человека, 32,2.
5. Журналист, 27,5.
6. Юность Петра, 23,5.
7. Семеро смелых, 19,0
8. У озера, 18,9.
9. Сельский врач, 18,6.
10. Дочки-матери, 18,2.
11 . В начале славных дел, 16,9.

290,8 млн. зрителей

Популярность самых кассовых фильмов Сергея Герасимова опиралась на огромный читательский успех романов Александра Фадеева («Молодая гвардия») и Михаила Шолохова («Тихий Дон»). Авторскому почерку Сергея Герасимова, вообще, была свойственна романная форма киноповествования (он часто писал свои сценарии сам), где крепкий режиссерский профессионализм подкреплялся психологически выверенными актерскими работами и актуальной тематикой. Творчество С. Герасимова доказывает, что в СССР значительного кассового успеха можно было добиться, большую часть жизни снимая психологические драмы, почти полностью игнорируя остросюжетные жанровые «манки».

6. Алексей Салтыков (1934-1993)
1. Бабье царство, 49,6.
2. Возврата нет, 43,6.
3. Председатель, 32,6.
4. Семья Ивановых, 25,9.
5. Друг мой, Колька! (сорежиссер), 23,8.
6. Сибирячка, 23,3.
7. Полынь - трава горькая, 22,6.
8. Емельян Пугачёв, 19,6.
9. Крик дельфина, 16,5.
10. Директор, 16,4.

273,9 млн. зрителей

Режиссер Алексей Салтыков стартовал в «оттепельные» 1960-е, доказав, что большой зрительский успех может принести даже антиразвлекательная

психологическая драма о тяжелой жизни в послевоенной советской деревне («Председатель»). К сожалению, начиная с 1970-х, художественный и зрительский потенциал его фильмов стал постепенно снижаться...

7. Александр Файнциммер (1906-1982)
1. Трактир на Пятницкой, 54,1.
2. Овод, 35,1.
3. Девушка с гитарой, 31,9.
4. Пятьдесят на пятьдесят, 31,9.
5. Без права на ошибку, 30,7.
6. Прощальная гастроль «Артиста», 28,9.
7. У них есть Родина (сорежиссер), 21,9.
8. Далеко на Западе, 21,4.
9. Константин Заслонов (сорежиссер), 17,9.

273,8 млн. зрителей

После успеха антирелигиозной драмы/мелодрамы «Овод» (1955) Александр Файнциммер работал в основном в развлекательных жанрах детектива и комедии, раз за разом добиваясь впечатляющих кассовых показателей.

По меркам советского киноведения он считался режиссером «второго ряда», однако, это ничуть не мешало его фильмам собирать очереди у касс кинотеатров. А. Файнциммер не дожил до эпохи «перестройки», но, полагаю, если бы он (как, впрочем, и И. Пырьев с Г. Александровым) смог бы снимать свои фильмы во второй половине 1980-х, их посещаемость по указанным выше причинам также была бы обречена на резкое падение...

8. Владимир Басов (1923-1987)
1. Щит и меч, 57,1.
2. Битва в пути, 38,3.
3. Тишина, 30,0.
4. Жизнь прошла мимо, 27,5.
5. Школа мужества (сорежиссер), 27,2.
6. Случай на шахте восемь, 26,4.
7. Возвращение к жизни, 23,4.
8. Необыкновенное лето, 21,9.
9. Метель, 19,1.

270,9 млн. зрителей

Ранние режиссерские работы Владимира Басова убедительно доказывают, что в «оттепельные» 1960-е кассовыми хитами были не только развлекательные ленты, но и такие разговорные социальные драмы, как «Битва в пути» (1961) и «Тишина» (1964). Снятый им в конце 1960-х шпионский детектив «Щит и меч» (1968) стал главным, но, увы, последним ярким хитом Владимира Басова. Со «Щитом и мечом» в советское время могли соперничать по популярности только такие остросюжетные фильмы про разведчиков, как «Сильные духом» Виктора Георгиева, «Путь в «Сатурн» и «Конец «Сатурна» Виллена Азарова, «Майор «Вихрь» и «Адъютант его

превосходительства» Евгения Ташкова, «Ошибка резидента» Вениамина Дормана, «Семнадцать мгновений весны» Татьяна Лиознова и «Вариант «Омега» Антониса–Яниса Воязоса.

9. Евгений Матвеев (1922-2003)
1. Судьба, 57,8.
2. Цыган, 55,6.
3. Любовь земная, 50,9.
4. Особо важное задание, 43,3.
5. Почтовый роман, 21,0.
6. Победа, 20,3.
7. Смертный враг, 20,1.
269,0 млн. зрителей

Режиссер «народных фильмов», ориентированных в значительной степени на жителей сельской местности и провинции, Евгений Матвеев (1922-2003) работал примерно в том же тематическом поле, что Николай Москаленко (1926-1974) и Алексей Салтыков (1934-1993). Успех сериала «Цыган» (1979) Александра Бланка – многосерийный ремейк матвеевского «Цыгана» (1967) подтвердил, что яркие социальные и любовные страсти на фоне сельских пейзажей – один из возможных рецептов успеха советского кино. Впрочем, Евгений Матвеев сумел доказать это и постсоветские времена, поставив единственный российский фильм 1990-х, полностью окупившийся в прокате – «Любить по-русски» (1995).

10. Станислав Ростоцкий (1922-2001)
1. А зори здесь тихие…, 66,0.
2. Доживём до понедельника, 31,0.
3. Дело было в Пенькове, 30,4.
4. На семи ветрах, 26,8.
5. Земля и люди, 24,2.
6. Эскадрон гусар летучих (сорежиссер), 23,6.
7. Белый Бим Чёрное ухо, 23,1.
8. И на камнях растут деревья (сорежиссер), 19,9.
245,0 млн. зрителей

Экранизация популярной военной повести Бориса Васильева «А зори здесь тихие…» вывела Станислава Ростоцкого на вершину его режиссерского успеха. Однако ему удалось сделать еще и одну из самых кассовых драм на школьную тему — «Доживём до понедельника» (1968). Оба эти фильма до сих пор входят «золотой фонд» советского кино.

Одиннадцатое – двадцатое места по числу миллионов зрителей за первый год демонстрации конкретных фильмов заняли режиссеры Владимир Роговой, Виктор Ивченко, Алоиз Бренч, Эдмонд Кеосаян, Надежда Кошеверова, Иосиф Хейфиц, Виллен Азаров, Виктор Ивченко, Михаил Ромм, Александр Птушко и Татьяна Лукашевич.

11. Владимир Роговой (1923-1983)
1. Офицеры, 53,4.
2. Несовершеннолетние, 44,6.
3. Баламут, 39,3.
4. Женатый холостяк, 35,6.
5. Годен к нестроевой (сорежиссер), 27,9.
6. Горожане, 19,2.
7. Юнга Северного флота, 18,1.

238,1 млн. зрителей

Владимир Роговой не был приверженцем одного жанра, но его самым кассовым фильмом стала драма «Офицеры» (1971), романтизировавшая гражданскую войну и акцентирующая патриотизм советских военных в харизматичном исполнении Василия Ланового (1934-2021) и Георгия Юматова (1926-1997).

12. Виктор Ивченко (1912-1972)
1. ЧП - Чрезвычайное происшествие, 47,4.
2. Судьба Марины (сорежиссер), 37,9.
3. Гадюка, 34,0.
4. Иванна, 30,2.
5. Серебряный тренер, 24,8.
6. Есть такой парень, 22,3.
7. Софья Грушко, 19,0.
8. Десятый шаг. 18,0

233,6 млн. зрителей

Единственный из украинских режиссеров, которому удалось войти в двадцатку самых кассовых в СССР, Виктор Ивченко впервые прославился политической драмой «ЧП – Чрезвычайное происшествие». Это был качественный кинопродукт «холодной войны», который привлек зрителей игрой популярных актеров Михаила Кузнецова (1918-1986) и Вячеслава Тихонова (1928-2009). Остальные три фильма В. Ивченко, вошедшие в тысячу самых кассовых советских фильмов, были в основном мелодрамами и драмами, где ставка была сделана на главные женские персонажи, на долю коих выпали нелегкие испытания…

13. Алоиз Бренч (1929-1998)
1. Двойной капкан, 42,9.
2. Свет в конце тоннеля, 30,1.
3. Тройная проверка, 28,7.
4. 24-25" не возвращается (сорежиссер), 28,4.
5. Шах королеве бриллиантов, 24,4.
6. Когда дождь и ветер стучат в окно, 21,0.
7. Быть лишним, 18,6.
8. Ключи от рая. 17,6.
9. Подарки по телефону, 17,4.

229,1 млн. зрителей

Режиссер Алоиз Бренч (1929–1998) – бесспорно, самый кассовый из балтийских режиссеров, добившийся успеха на ниве остросюжетных детективов. Большим успехом у зрителей пользовался и его сериал «Долгая дорога в дюнах»...

14. Эдмонд Кеосаян (1936-1994)
1. Новые приключения неуловимых, 66,2.
2. Корона Российской империи, или Снова Неуловимые, 60,8.
3. Неуловимые мстители, 54,5.
4. Стряпуха, 30,0.
5. Когда наступает сентябрь, 16,9.
228,4 млн. зрителей

Истерн Э. Кеосаяна «Неуловимые мстители» (1967) только за первый год демонстрации посмотрели 54,5 миллиона зрителей. Сиквел этой истории (в режиссуре того же Э. Кеосаяна) под названием «Новые приключения неуловимых» (1969) за первый год демонстрации посмотрело на 12 миллионов зрителей больше. Зрительский потенциал и массовая востребованность приключенческих лент такого рода, где юные герои активно борются за свои романтические идеалы, была подтверждена даже в перестроечные времена («Гардемарины, вперёд!», 1987).

15. Надежда Кошеверова (1902-1989)
1. Осторожно, бабушка!, 40,3.
2. Укротительница тигров (сорежиссер), 36,7.
3. Медовый месяц, 26,5.
4. Шофер поневоле, 24,0.
5. Аринка (сорежиссер), 22,9.
6. Каин XVIII (сорежиссер), 21,7.
7. Сегодня - новый аттракцион, 18,8.
8. Весна в Москве (сорежиссер), 18,2.
9. Золушка (сорежиссер), 18,0.
227,1 млн. зрителей

Обращаясь к жанрам сказки и комедии, Надежда Кошеверова раз за разом добивалась внушительного успеха у массовой семейной аудитории, работая с яркими и талантливыми актерскими индивидуальностями.

16. Иосиф Хейфиц (1905-1995)
1. Единственная, 32,5.
2. Дорогой мой человек, 32,0.
3. Дело Румянцева, 31,8.
4. День счастья, 27,6.
5. Большая семья, 26,0.
6. Впервые замужем, 21,2.
7. Весна в Москве (сорежиссер), 18,2.
8. Дама с собачкой, 17,9.

9. Салют, Мария!, 17,1.

224,3 млн. зрителей

Расставшись в 1951 году со своим многолетним сорежиссером Александром Зархи (1908-1997), Иосиф Хейфиц стал признанным мастером камерных психологических драм и мелодрам, рассказывающих, как правило, о жизни обычных людей. Именно такого рода фильмы – «Дело Румянцева» (1956), «Дорогой мой человек» (1958), «Единственная» (1976) стали его самыми кассовыми работами.

17. Виллен Азаров (1924-1978)

1. Путь в "Сатурн", 48,2.
2. Конец "Сатурна", 42,7.
3. Бой после победы, 35,4.
4. Взрослые дети, 28,7.
5. Неисправимый лгун, 27,8.
6. Это случилось в милиции, 22,6.
7. Зелёный огонёк, 17,4.

222,8 млн. зрителей

Виллен Азаров – один из основных соперников Вениамина Дормана на детективно-разведческом жанровом поле. Три самые кассовые ленты Виллена Азарова были сделаны в модном тогда ключе шпионского детектива и соперничали с фильмами «Сильные духом», «Майор «Вихрь», «Ошибка резидента» и др. Он также снял несколько кассовых комедий.

18. Михаил Ромм (1901-1971)

1. Убийство на улице Данте, 27,4.
2. Адмирал Ушаков, 26,0.
3. Корабли штурмуют бастионы, 26,0.
4. Секретная миссия, 24,2.
5. Девять дней одного года, 23,9.
6. Ленин в Октябре, 21,0.
7. Ленин в 1918 году, 21,0.
8. Тринадцать, 20,0.
9. Человек № 217, 17,2.

206,7 млн. зрителей

Режиссер Михаил Ромм, бесспорно, был одним из самых политизированных и конъюнктурных советских режиссеров, при всем том умевшим весьма профессионально сочетать политику и идеологию с жанровым профессионализмом и умением работать с актерами.

19. Александр Птушко (1900-1973)

1. Руслан и Людмила, 34,6.
2. Вий (сорежиссер), 32,6.
3. Садко, 27,3.
4. Сказка о царе Салтане, 26,8.

5. Каменный цветок, 23,2.
6. Алые паруса, 22,3.
7. Илья Муромец, 20,0.
8. Сампо. 1959, 20,0.
206,8 млн. зрителей

Александр Птушко был главным конкурентом Н. Кошеверовой и А. Роу в жанре киносказки. Сказки Александра Птушко отличались яркой зрелищностью, часто роскошными декорациями и костюмами, режиссерской трюковой выдумкой. Они также были рассчитаны не только на детей, но на широкую семейную аудиторию.

20. Татьяна Лукашевич (1905-1972)
1. Свадьба с приданым (сорежиссер), 45,3.
2. Анна Каренина, 34,7.
3. Учитель танцев, 27,9.
4. Слепой музыкант, 21,9.
5. Ход конём, 20,4.
6. Аттестат зрелости, 18,0.
7. Заре навстречу, 16,2.
8. Подкидыш, 16,1.
200,5 млн. зрителей

Самая известная работа Татьяны Лукашевич – это, конечно же, легендарная комедия «Подкидыш». Однако наиболее кассовыми ее лентами стали три фильма-спектакля, поставленные ею в эпоху послевоенного «малокартинья»...

Двадцать первое – тридцатое места по числу миллионов зрителей за первый год демонстрации конкретных фильмов заняли режиссеры Самсон Самсонов, Георгий Натансон, Владимир Чеботарев, Георгий Данелия, Геннадий Казанский, Юрий Егоров, Александр Митта, Леонид Луков и Владимир Венгеров и Александр Серый.

21. Самсон Самсонов (1921-2002)
1. Оптимистическая трагедия, 46,0.
2. Огненные вёрсты, 26,1.
3. За витриной универмага, 25,0.
4. Каждый вечер в одиннадцать, 24,5.
5. Одиноким предоставляется общежитие, 23,2.
6. Попрыгунья, 19,0.
7. Журавль в небе (сорежиссер), 17,8.
8. Танцплощадка, 16,2
197,8 млн. зрителей

Самсон Самсонов – яркий образец полижанрового режиссера, который в равной степени готов был браться за любой сценарий, предполагающий массовую популярность фильма (экранизации ультра-революционной пьесы

«Оптимистическая трагедия» и чеховской «Попрыгуньи», истерн «Огненные версты», мелодрама «Каждый вечер в одиннадцать», комедия «Одиноким предоставляется общежитие»). При этом явных кассовых провалов у него почти не было, а крепкая режиссура сочеталась с участием актеров-звезд.

22. Георгий Натансон (1921-2017)
1. Посол Советского Союза, 38,9.
2. Ещё раз про любовь, 36,7.
3. Всё остаётся людям, 23,7.
4. Старшая сестра, 22,5.
5. Повторная свадьба, 19,6.
6. Шумный день (сорежиссер), 18,2.
7. Палата, 18,2.
8. Валентин и Валентина, 16,9.

194,7 млн. зрителей

Георгий Натансон добивался зрительского успеха, благодаря довольно простому рецепту: 1) экранизировал весьма популярные у аудитории театральные пьесы (часто – мелодраматического свойства); 2) приглашал на главные роли известных (театральных и не только) актеров.

23. Владимир Чеботарёв (1921-2010)
1. Человек-амфибия (сорежиссер), 65,4.
2. Как Вас теперь называть? 36,2.
3. Крах, 25,0.
4. Алмазы для Марии (сорежиссер), 22,2.
5. Выстрел в спину, 22,1.
6. Дикий мёд, 21,5.

192,4 млн. зрителей

Владимир Чеботарев стартовал в начале 1960-х суперхитом «Человек-амфибия», ставшим самым коммерчески успешным советским фантастическим фильмом. Не сомневаюсь, что если бы В. Чеботарев продолжил далее работать в данном жанре, он смог бы достичь еще большой популярности.

Однако под напором резкой критики он в дальнейшем переключился на детективы и военные драмы, в чем также вполне преуспел, хотя их сборы были уже в два-три раза меньше, чем у его дебюта.

24. Георгий Данелия (1930-2019)
1. Афоня, 62,2.
2. Мимино, 24,4.
3. Серёжа (сорежиссер), 23,2.
4. Осенний марафон, 22,3.
5. Не горюй!, 20,2.
6. Я шагаю по Москве, 20,0.
7. Путь к причалу, 16,4.

188,7 млн. зрителей

При всей своей популярности комедии Георгия Данелия не могли составить реальную конкуренцию комедиям Леонида Гайдая и Эльдара Рязанова по причине полижанровости и порой слишком грустных обертонов. Однако 23 место в тысяче самых кассовых советских режиссеров говорит о высокой степени зрительской притягательности работ Г. Данелия.

25. Геннадий Казанский (1910-1983)
1. Человек-амфибия (сорежиссер), 65,4.
2. Старик Хоттабыч, 40,0.
3. Горячее сердце (сорежиссер), 25,4.
4. Музыканты одного полка (сорежиссер), 19,8.
5. Грешный ангел. 19,2.
6. Угол падения, 18,1.
187,9 млн. зрителей

Геннадий Казанский, разумеется, больше известен зрителям по фантастическому фильму «Человек-амфибия» и сказке «Старик Хоттабыч», однако он был многожанровым постановщиком, не чуравшимся и так называемой историко-революционной тематики.

26. Юрий Егоров (1920-1982)
1. Добровольцы, 26,6.
2. Море студёное, 25,2.
3. Простая история, 24,3.
4. Отцы и деды, 22,1.
5. Однажды, 20 лет спустя, 21,4.
6. Если ты прав..., 20,7.
7. Человек с другой стороны, 20,2.
8. За облаками – небо. 17,6.
178,1 млн. зрителей

В «табеле о рангах» уровня режиссуры Юрий Егоров был причислен советской кинокритикой к «крепким середнякам», что в принципе соответствовало действительности. Снимая мелодрамы и романтические «историко-революционные истории», он регулярно собирал десятки миллионов зрителей. Но когда революционная тематика стала потихоньку выходить из моды, Юрий Егоров переключился в конце своей карьеры на комедии и, благодаря ярким актерским индивидуальностям Натальи Гундаревой (1948-2005) и Анатолия Папанова (1922-1987), снова добился зрительского успеха.

27. Александр Митта
1. Экипаж, 71,1.
2. Сказ про то, как царь Пётр арапа женил, 35,9.
3. Москва, любовь моя, 29,2.
4. Друг мой, Колька! (сорежиссер), 23,8.
5. Точка, точка, запятая..., 16,8.

176,8 млн. зрителей

Самым кассовым у Александра Митты стал первый советский фильм-катастрофа «Экипаж». Сам А. Митта всегда считал, что поставил современную сказку: «Необходимость людей объединиться перед лицом всякой серьезной опасности — будь то гибель самолета или угроза третьей мировой войны — это единственный разумный путь к спасению. Такова в самом общем виде идея моего фильма-сказки. ... Сказка — старая, проверенная веками форма общения искусства с людьми всех возрастов, всех социальных групп. Ее демократическая основа близка демократичной природе кинематографа. Выстраивая абсолютно современный сюжет картины, я постоянно проверял его прочность сказкой. Именно проверял, не больше. На экране все должно быть узнаваемо для зрителя в первой, бытовой, земной части картины и убедительно во второй, в эпизодах катастрофы. Далекий мифологический предок катастрофы не кто иной, как леший и Змей-Горыныч. Только леший или Змей-Горыныч в наши дни никого не пугают, а воспитывает смелость. Смешное, страшное, поучительное, развлекательное — в сказках это все соединилось. Это воистину золотая кладовая сюжетов, тем, характеров, поразительно живучих и всегда современных» (Митта, 1980). Любопытно, что успешный вольный ремейк «Экипажа», сделанный Николаем Лебедевым в 2016 году, подтвердил правоту слов А. Митты и непривязанность сюжета «Экипажа» к советским реалиям.

28. Леонид Луков (1909-1963)
1. Две жизни, 39,7.
2. Разные судьбы, 30,7.
3. Об этом забывать нельзя, 25,0.
4. Олеко Дундич, 21,0.
5. К новому берегу, 19,0.
6. Донецкие шахтёры, 18,9.
7. Большая жизнь, 18,6.

172,9 млн. зрителей

Режиссер Леонид Луков во многих своих успешных фильмах следовал по пути киноповести и кинороманa в духе «социалистического реализма» (свойственного, к примеру, режиссуре Сергея Герасимова), что позволяло ему 1950-е – 1960-е годы выходить на уровень от 30 до 40 миллиона зрительских посещений. Хотя были у него и кассовые картины остросюжетных жанров.

29. Владимир Венгеров (1920-1997)
1. Балтийское небо, 38,6.
2. Два капитана, 32,0.
3. Кортик (сорежиссер), 27,6.
4. Живой труп, 27,5.
5. Порожний рейс, 23,0.
6. Живой труп, 19,2

167,9 млн. зрителей

Владимир Венгеров вместе с И. Хейфицем, С. Герасимовым и Ю. Райзманом относился к числу советских режиссеров, которые ощущали свою профессию как идейно-художественную миссию. Он пытался говорить с массовой аудиторией на серьезные темы и своими психологическими драмами привлекал в кинозалы немыслимые теперь для российского кино этого жанра десятки миллионов зрителей.

30. Александр Серый (1927-1988)
1. Джентльмены удачи, 65,0.
2. Ты - мне, я - тебе, 41,6.
3. Выстрел в тумане (сорежиссер), 28,6.
4. Берегите мужчин, 16,1.
5. Иностранка (сорежиссер), 16,4.
167,6 млн. зрителей

Существует устойчивая точка зрения, что режиссер Александр Серый своим успехом у зрителей полностью обязан помощи Георгия Данелия, который чуть ли не вместо него снял легендарную комедию «Джентльмены удачи». В эту версию, наверное, можно было поверить, если бы на счету Александра Серого не было иных кассовых комедий, а их у него еще три («Ты – мне, я – тебе», «Берегите мужчин», «Иностранка»).

Тридцать первое – сороковое места по числу миллионов зрителей за первый год демонстрации конкретных фильмов заняли режиссеры Александр Серый, Владимир Меньшов, Исидор Анненский, Юрий Озеров, Иван Лукинский, Григорий Чухрай, Александр Столпер, Ян Фрид, Борис Дуров и Герберт Раппапорт.

31. Владимир Меньшов (1939-2021)
1. Москва слезам не верит, 84,5.
2. Любовь и голуби, 44,5.
3. Розыгрыш, 33,8.
162,8 млн. зрителей

«Москва слезам не верит» (второе место по числу зрителей за всю историю советского кино) стала самым главным творческим и кассовым успехом режиссера Владимира Меньшова. Как и его комедия «Любовь и голуби» (1984), она была рассчитана на самые широкие круги зрительской аудитории. История трех провинциалок, приехавших в Москву за счастьем, рассказана в «Москве...» в сказочно-мелодраматическом, «голливудском» ключе. Используя, на первый взгляд, приевшиеся ситуации, знакомые драматургические ходы, авторы всякий раз открывали новизну старых истин, создавали интересные характеры, касались серьезных жизненных проблем. Бесспорно, сценарист Валентин Черных и режиссер Владимир Меньшов своим фильмом «Москва слезам не верит» попали, что называется, «в яблочко» самых сокровенных зрительских желаний. Отсюда и феноменальный кассовый успех картины, государственная премия и «Оскар»...

32. Исидор Анненский (1906-1977)
1. Матрос с «Кометы», 32,5.
2. Анна на шее, 31,9.
3. Екатерина Воронина, 27,8.
4. Первый троллейбус, 24,6.
5. Княжна Мери, 22,1.
6. Бессонная ночь. 20,3.
159,2 млн. зрителей

Исидор Анненский умел снимать фильмы массового успеха в разных жанрах. Кинокритики часто ругали его за «красивости», педалированный мелодраматизм и упрощенную трактовку литературной классики. Но Анненский оставался верен своей ориентации на широкую аудиторию.

33. Юрий Озеров (1921-2001)
1. Освобождение, 40,0 (в среднем на одну серию киноэпопеи).
2. Солдаты свободы, 30,8 (в среднем на одну серию киноэпопеи).
3. Сын, 28,3.
4. Большая дорога, 22,1.
5. Кочубей, 19,0
6. Арена смелых (сорежиссер), 18,5.
158,7 млн. зрителей

Визитной карточкой Юрия Озерова, разумеется, была масштабная военная киноэпопея «Освобождение», всесторонне и широко поддержанная государством. Но он не раз добивался зрительского успеха и в других жанрах, среди которых было даже цирковое ревю («Арена смелых»).

34. Иван Лукинский (1906-1986)
1. Иван Бровкин на целине, 44,6.
2. Солдат Иван Бровкин, 40,3.
3. Взорванный ад, 26,5.
4. Деревенский детектив, 25,0.
5. Прыжок на заре, 22,1.
158,5 млн. зрителей

Взлет Ивана Лукинского пришелся на оттепельные времена, когда он снял свою знаменитую комедийную дилогию о деревенском парне Иване Бровкине, покорившую зрительские сердца оптимизмом и молодым задором актера Леонида Харитонова (1930-1987).

35. Григорий Чухрай (1921-2001)
1. Чистое небо, 41,3.
2. Баллада о солдате, 30,1.
3. Сорок первый, 25,1.
4. Жили-были старик со старухой, 25,1.
5. Трясина, 19,7.

6. Жизнь прекрасна, 16,4.

157,7 млн. зрителей

Григорий Чухрай был самым знаменитым дебютантом «оттепели», поставившим знаковые фильмы той эпохи. Первые его три работы были сделаны на стыке драмы и мелодрамы, а их действие происходило в эпоху гражданской и Великой Отечественной войн.

36. Александр Столпер (1907-1979)

1. Живые и мёртвые, 40,9.
2. Повесть о настоящем человеке, 34,4.
3. Трудное счастье, 31,1.
4. Дорога, 25,1.
5. Неповторимая весна, 24,1.

155,6 млн. зрителей

Экранизация романа Константина Симонова «Живые и мертвые» стала для Александра Столпера бесспорной вершиной, как профессионального мастерства, так и зрительского успеха. Фильм «Живые и мертвые», по сути, стал первым советским кинематографическим произведением, рассказавшим зрителям о горьких месяцах военных поражений советской армии 1941 года... Другая успешная драма Александра Столпера — «Повесть о настоящем человеке» — была посвящена подвигу советского военного летчика... Зрительская востребованность военной кинотематики в СССР была очень высока.

37. Ян Фрид (1908-2003)

1. Любовь Яровая, 46,4.
2. Зелёная карета, 30,9.
3. Двенадцатая ночь, 30,0.
4. Чужая беда, 24,7.
5. Прощание с Петербургом, 21,6.

153,6 млн. зрителей

В своем творчестве Ян Фрид делал ставку в основном на экранизации классической театральной драматургии и, как правило, не ошибался: почти каждый его фильм становился в той или иной степени достаточно популярным у зрителей. Кроме того, в фильмах Яна Фрида часто звучала легкая музыка...

38. Борис Дуров (1937-2007)

1. Пираты XX века, 87,6.
2. Не могу сказать "прощай", 34,6.
4. Повесть о чекисте (сорежиссер), 30,5.

152,7 млн. зрителей

Борис Дуров стал режиссером самого кассового фильма за всю историю советского кино. Его остросюжетный боевик «Пираты XX века» только за

первый год демонстрации привлек в кинотеатры 87,6 миллионов зрителей. Можно предположить, что если бы по горячим следам Б. Дуров в «застойный» период 1980-1984 годов успел поставить нечто вроде «Пиратов XX века-2», его ждал примерно такой же оглушительный успех. Однако, когда его сорежиссер по «Повести о чекисте» Степан Пучинян снял похожий «пиратский» боевик в «перестроечном» 1986 году («Тайны мадам Вонг»), то смог собрать только тридцать миллионов зрителей: изменилась политическая и социокультурная ситуация...

39. Герберт Раппапорт (1908-1983)
1. Два билета на дневной сеанс, 35,3.
2. Круг, 29,0.
3. Черёмушки, 28,8.
4. Поддубенские частушки, 20,9.
5. Меня это не касается, 20,0.
6. Музыкальная история (сорежиссер), 17,9.
151,9 млн. зрителей

Эмигрант Герберт Раппапорт, спасаясь от нацистов, сбежавший в СССР в 1930-х, в 1960-х – 1970-х годах поставил три детектива, которые смогли собрать впечатляющую аудиторию. По-видимому, он угадал зрительские желания увидеть на экране захватывающие истории про современных сыщиков. На его счету также несколько зрительски успешных музыкальных фильмов.

40. Андрей Тутышкин (1910-1971)
1. Свадьба в Малиновке, 74,6.
2. Мы с вами где-то встречались... (сорежиссер), 31,5.
3. Шельменко-денщик, 23,8.
4. К Чёрному морю, 20,8.
150,7 млн. зрителей

Андрей Тутышкин прославился неугасающим народно-фольклорным комедийно-опереточным хитом «Свадьба в Малиновке» (пятое место по зрительской популярности за всю историю советского кино). Однако и другие его комедии также собирали немалую кассу.

Сорок первое – пятидесятое места по числу миллионов зрителей за первый год демонстрации конкретных фильмов заняли режиссеры Владимир Петров, Владимир Вайншток, Константин Юдин, Михаил Швейцер, Владимир Фетин, Юлий Райзман, Александр Алов и Владимир Наумов, Николай Санишвили, Юрий Чулюкин и Николай Москаленко.

41. Владимир Петров (1896-1966)
1. Без вины виноватые, 28,9.
2. Петр Первый, 24,0.
3. Сталинградская битва, 21,6.
4. Спортивная честь, 20,3.

5. Накануне, 18,2.
6. Ревизор, 17,8.
7. Кутузов, 17,7.

148,5 млн. зрителей

Владимир Петров был своего рода универсальным режиссером: в его творчестве сочетались масштабные исторические постановки («Петр Первый», «Кутузов»), мелодрамы («Без вины виноватые») и комедии («Ревизор»).

42. Владимир Вайншток (1908-1978)

1. Всадник без головы, 68,5.
2. Вооружён и очень опасен, 39,2.
3. Дети капитана Гранта, 20,0.
4. Остров сокровищ, 20,0.

147,7 млн. зрителей

Владимир Вайншток снимал (правда, с большими перерывами) приключенческие фильмы (экранизации популярных остросюжетных романов), предназначенные в основном для детей и молодежи, но эти ленты с удовольствием смотрела и взрослая аудитория.

43. Константин Юдин (1896-1957)

1. Застава в горах, 44,8.
2. Смелые люди, 41,2.
3. Борец и клоун (сорежиссер), 22,1.
4. Близнецы, 20,0.
5. Сердца четырёх, 19,4.

147,5 млн. зрителей

Еще один мастер остросюжетных жанров и популярных комедий, чей пик карьеры пришелся на 1940-е – 1950-е годы.

44. Михаил Швейцер (1920-2000)

1. Воскресение, 34,1.
2. Золотой телёнок, 29,3.
3. Мичман Панин, 28,9.
4. Кортик (сорежиссер), 27,6.
5. Чужая родня, 24,9.

144,8 млн. зрителей

Михаил Швейцер – мастер экранизаций литературной классики, поэтому нет ничего удивительного, что именно на этом пути его ждал успех – как у кинокритиков, так и у зрителей. При этом массовым успехом у М. Швейцера пользовались его фильмы 1950-х – 1960-х. После «Золотого теленка» этот режиссер стал постепенно терять свою аудиторию…

45. Владимир Фетин (1925-1981)
1. Полосатый рейс, 45,8.
2. Виринея, 34,6.
3. Донская повесть, 31,8.
4. Сладкая женщина, 31,3.
143,5 млн. зрителей

Владимир Фетин снимал фильмы разных жанров, всякий раз делая ставку на популярных актеров. На мой взгляд, зрительский успех его «Донской повести» (1963) и «Виринеи» (1969) во многом связан с яркой игрой Людмилы Чурсиной.

46. Юлий Райзман (1903-1994)
1. Странная женщина, 28,9.
2. Урок жизни. 1955, 25,1.
3. А если это любовь?, 22,6.
4. Коммунист, 22,3.
5. Кавалер Золотой Звезды, 21,5.
6. Твой современник, 21,2.
141,6 млн. зрителей

Юлий Райзман работал примерно в том же (за редким исключением) тематическом поле, что и Сергей Герасимов, предпочитая ставить психологические драмы и мелодрамы на современную тему. Любопытно, что самой кассовой его лентой стала мелодрама «Странная женщина», снятая уже на закате его весьма успешной карьеры.

47. Александр Алов (1923-1983) и Владимир Наумов (1927-2021)
1. Тегеран-43, 47,5.
2. Павел Корчагин, 25,3.
3. Тревожная молодость, 24,4.
4. Берег, 24,4.
5. Бег, 19,7.
141,3 млн. зрителей

Самым кассовым фильмом этого дуэта был шпионский детектив «Тегеран-43», за ним с большим отрывом следовали конъюнктурные историко-революционные драмы «Павел Корчагин» и «Тревожная молодость». Однако стоит отметить, что и лучшую работу А. Алова и В. Наумова – масштабную вольную экранизацию булгаковского «Бега» – посмотрело без малого двадцать миллионов зрителей, что еще раз доказывает, что в советские времена можно было выходить на диалог с массовой аудиторией не только с развлекательными лентами (в качестве ярких примеров сюда можно добавить успешный прокат экранизаций шекспировских трагедий «Гамлет» и «Король Лир» Григория Козинцева).

48. Николай Санишвили (1902-1995)
1. Заноза, 29,3.
2. Прерванная песня, 26,9.
3. Судьба женщины, 22,6.
4. Встреча в горах. 22,4.
5. Куклы смеются, 21,1.
6. Закон гор, 16,6.
138,9 млн. зрителей

Николай Санишвили поставил два десятка полнометражных игровых фильмов разных жанров, шесть из которых вошли в тысячу самых популярных советских фильмов. Зрительский успех сопутствовал ему до рубежа 1970-х (когда он снимал в основном эмоциональные мелодрамы и комедии), после чего он, по-видимому, потерял связь с массовой аудиторией…

49. Юрий Чулюкин (1929-1987)
1. Девчата, 34,8.
2. Поговорим, брат, 32,8.
3. Неподдающиеся, 31,3.
4. И на Тихом океане… 20,9.
5. Родины солдат. 18,9.
138,7 млн. зрителей

Успешный старт режиссера Юрия Чулюкина в эпоху оттепели был связан с двумя веселыми комедиями с участием Надежды Румянцевой (1930-2008): «Неподдающиеся» и «Девчата». В 1970-х Ю. Чулюкин поставил еще несколько успешных картин, но уже в иных жанрах.

50. Николай Москаленко (1926–1974)
1. Русское поле, 56,2.
2. Молодые, 39,1.
3. Журавушка, 37,2.
132,5 млн. зрителей

Главным соперником Евгения Матвеева по части суперуспешного «народного кино» был в первой половине 1970–х бывший ассистент Алексея Салтыкова (1934–1993) – **режиссер Николай Москаленко (1926-1974).**

За свою очень короткую жизнь режиссер Николай Москаленко успел поставить всего три фильма («Журавушка», «Молодые» и «Русское поле»), но все они стали зрительскими фаворитами и вошли не только в тысячу, но и в 120 самых кассовых советских кинолент. И я уверен, проживи Николай Москаленко еще хотя бы пару десятков лет, он смог бы стать автором еще многих кассовых хитов. Но, увы, вскоре после премьеры «Русского поля» он скончался, так и не дожив до своего полувекового юбилея и навсегда оставшись автором только трех полнометражных работ…

Разумеется, если считать показатели не по прокатным результатам первой серии фильма (или по среднему показателю на одну серию), а по всему многосерийному «блоку», то **в список двадцати самых кассовых режиссеров, разумеется, попадает и Сергей Бондарчук (1920-1994),** чья четырехсерийная эпопея «Война и мир» в совокупности собрала 135,3 млн. зрителей. Следовательно, с учетом еще двух его кассовых фильмов – военных драм «Они сражались за родину» (40,6 + 40,6 = 81,2 млн. зрителей) и «Судьба человека» (39,2 млн. зрителей) его картины посмотрело 255,7 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах. Впрочем, по той же причине многосерийности выше показатели были бы и у других режиссеров, например, у Юрия Озерова и Владимира Басова... Но нам показалось, что более корректным было учитывать средние показатели на одну серию фильма (в случае, если фильм двухсерийный или многосерийный).

Литература

Андреев Ф. Конец банды «Серого» // Советский экран. 1978. № 15. С. 2.

Аннинский Л. Их кровью… // Искусство кино. 1973. № 1. С. 21–33.

Аннинский Л. Лев Толстой и мы с вами // Советский экран. 1966. № 22.

Афанасьев И. «Калина красная» как отражение настоящего России // Time Out. 2019. http://www.timeout.ru/msk/artwork/366850/review

Бауман Е. Время сквозь судьбы // Искусство кино. 1980. № 2. С. 38–47.

Блейман М. Удача ли это, джентльмены? // Искусство кино. 1972. № 6. С. 65–71.

Богомолов Ю. «Маленькая Вера» // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.129–130.

Богомолов Ю. К вопросу о всеобщей коммуникабельности // Советский экран. 1975. № 22. С. 2–3.

Богомолов Ю. Карнавальный день // Советский экран. 1973. № 14. С. 7–8.

Богомолов Ю. Почем корона? // Советский экран. 1972. № 2. С.4.

Божович В. «Маленькая Вера» // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.128.

Божович В. Игра любви и случая // Советский экран. 1978. № 2. С. 2–3.

Волков А., Милосердова Н. Гайдай Л.Й. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 109–112.

Волтищ Е.А. Эпопея освобождения // Искусство кино. 1972, № 5. С. 41–54.

Галанов Б. Ближе к человеку // Юность. 1962. № 12. С. 8.

Говард Д. Советская бондиана. Theory & Practice. 2016. https://theoryandpractice.ru/posts/14618–sovetskaya–bondiana–kinoved–devid–govard–razbiraet–stsenariy–brilliantovoy–ruki

Головской В. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х. М.: Материк, 2004. 388 с.

Горелов Д. Первый ряд–61: «Человек–амфибия». 2001. http://www.ozon.ru/context/detail/id/200781/

Горелов Д. Почему фильм «Экипаж» так и не взлетел // GQ. 2016. 21.04.2016. https://www.gq.ru/entertainment/pochemu–film–ekipazh–tak–i–ne–vzletel

Горелов Д. Родина слоников. М.: Флюид ФриФлай, 2018. 384 с.

Гращенкова И. Басов Владимир Павлович // Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИ киноискусства, 2010. С. 60–62.

Громов Е. Острые пики комедии // Литературная газета. 1973. 29.08.1973. С. 8.

Громов Е. Поиск героя // Советский экран. 1971. № 7. С. 13.

Громов Е. Хозяева своей судьбы // Советский экран. 1975. № 12. С.2–3.

Губернаторов Н. Фильм надежд, радостей и огорчений // Искусство кино. 1968. № 12. С. 10–16.

Демин В. «Петровка, 38» // Спутник кинозрителя. 1980. № 7.

Демин В. В жанре смеха («Иван Васильевич меняет профессию») // Экран 1973–1974. М.: Искусство, 1975. С.48–51.

Демин В. Синие зайцы. Смешное и серьезное в кинокомедии // Литературная Россия. 1973. 9.11.1973. С. 13.
Демин В. Уроки «Мгновений» // Советский экран. 1973. № 24. С.4–5.
Добротворский С. И задача при нем... // Искусство кино. 1996. № 9. https://seance.ru/articles/gayday/
Дьяченко В. Честь тайного дела // Искусство кино. 1968. № 2. С. 23–26.
Зак М. Е. Обойдёмся без тамады // Искусство кино. — 1967. — № 7. — С. 82—85.
Землянухин С., Сегида М. Домашняя синематека. Отечественное кино. 1918-1996. М.: Дубль «Д», 1996. 520 с.
Зоркая Н.М. Реквием по старому кино // Искусство кино. 1998. № 4. https://old.kinoart.ru/archive/1998/04/n4–article18
Зоркий А. «Иван Васильевич» меняет ... экспрессию // Искусство кино . 1974. № 1. С. 78–79.
Зоркий А. Плач по Ихтиандру // Литературная газета. 1962. 20.01.1962.
Зубков Ю. Красота человеческая // Искусство кино. 1972. № 9. С. 35–43.
Иванкина Г. Если вера маленькая // Завтра. 2015. 31.07.2015. http://zavtra.ru/blogs/esli–vera–malenkaya
Иванова Т. Прощай, мой табор // Советский экран. 1976. № 22. С. 2–3.
Игнатенко А.А., Гусак В.А. К вопросу об Ихтиандре. М.: Директ–Медиа, 2014. 192 с.
Игнатьева Н. На краю беды // Искусство кино. 1975. № 10. С. 45–54.
Исаева К. Матвеев Евгений Семенович // Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 295–298.
Ишимов В. После успеха // Искусство кино. 1981. № 7. С. 71–81.
Капралов Г. Березы Егора Прокудина // Экран 1974–1975. М.: Искусство, 1976. С.74–76.
Кудрявцев С.В. «Мачеха». 2007. https://kinanet.livejournal.com/510796.html
Ковалов О. Дети Маркса и доктора Сальватора // Игнатенко А., Гусак В. К вопросу об Ихтиандре. М.: Директ Медиа, 2014. С. 5–8.
Крючков Ю. «Спортлото–82», или Старые приключения Шурика // Труд. 1982. 7.09.1982.
Ким С. «Мачеха» // Советская Татария. 15.11.1973. https://www.proza.ru/2016/06/29/802
Кладо Н. Полюсы комедии // Московский комсомолец. 1973. 24.10.1973. С. 4.
Кожухова Г. Просто комедия // Правда. 1973. 24.09.1973. С. 4.
Кудрявцев С. «Бриллиантовая рука». 2006. https://kinanet.livejournal.com/283045.html
Кудрявцев С. «Война и мир». 2006. 17.11.2006. https://kinanet.livejournal.com/245128.html
Кудрявцев С. «Женщина, которая поет». 2007. 15.04.2007. https://kinanet.livejournal.com/704021.html
Кудрявцев С. «Москва слезам не верит». 2007. 2.08.2007. https://kinanet.livejournal.com/501531.html
Кудрявцев С. Свое кино. М.: Дубль «Д», 1998. 492 с.
Кузнецов М. Смех стоит стеной // Комсомольская правда. 1973. 6.10.1973. С. 2.
Кузнецов М. Чувство смеха // Советский экран. — 1967. — № 7.
Кузьмина Л. Лотяну Эмиль Владимирович // Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. Т. 1. С. 271–274.
Кушнир Е. Живые и мертвые // Lumier. 2.12.2017.http://www.lumiere–mag.ru/vojna–i–mir–1965–1967–recenziya/
Левшина И. Экраном пропетая песня // Советский экран. 1974. № 3. С. 6.
Лесскис Н. Фильм «Ирония судьбы...»: от ритуалов солидарности к поэтике измененного сознания // НЛО. 2005. № 6. https://magazines.gorky.media/nlo/2005/6/film–ironiya–sudby–ot–ritualov–solidarnosti–k–poetike–izmenennogo–soznaniya.html
Липков А. Цена свободы // Искусство кино. 1976. № 8. С. 47–54.
Лиходеев Л. Неутомимые неуловимые // Искусство кино. 1972. № 2: 21–27.
Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960–х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. 560 с.

Маслова Л. Мымра нашего времени // Коммерсантъ. 2011. № 47. С. 14. 21.03.2011. https://www.kommersant.ru/doc/1604981

Митта А. «Экипаж». Цит. по: Демин В. «Экипаж» // Спутник кинозрителя. 1980. № 7.

Михайлова П. В соседнем районе жених украл члена партии! // Независимая газета. 2.04.2012.

Михалкович В. Как сложили сказку // Искусство кино. 1976. № 6. С. 36–46.

Михалкович В. Пигмалион среди нас // Искусство кино. 1978. № 2. С. 38–48.

Молодой коммунар. 1969. № 154, 3.07.1969.

Москвитин Е. Разгадывая Гайдая // Огонёк. 2013. № 3. С. 44.

Мурадов А.Б. Особенности режиссерских решений при поиске нового языка в первых многосерийных телефильмах о Великой Отечественной войне // Culture and Civilization. 2017, 7 (1А): 400–417.

Мурадян А. «Щит и меч»: фильм, развенчавший миф о разведчиках // Вечерняя Москва. 2018. 1.04.2018.

Нефедов Е. «Афоня» // All of Cinema. 2015. 15.09.2015. http://allofcinema.com/afonya–afonya–1975/

Нефедов Е. «Бриллиантовая рука» // World Art. 2006. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4276

Нефедов Е. «Джентльмены удачи» // Wold Art. 2006. 7.08.2006. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4318

Нефедов Е. «Женщина, которая поет». All of Cinema. 2018. 13.03.2018. http://allofcinema.com/zhenshhina–kotoraya–poyot–zhenshchina–kotoraya–poyot–1979/

Нефедов Е. «Иван Васильевич меняет профессию». World Art. 2006. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4277

Нефедов Е. «Кавказская пленница». World Art. 2006. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4278

Нефедов Е. «Мачеха» // All of Cinema. 2017. 16.10.2017. http://allofcinema.com/macheha–machekha–1973/

Нефедов Е. «Москва слезам не верит» // All of Cinema. 2014. 23.05.2014. http://allofcinema.com/moskva–slezam–ne–verit–moskva–slezam–ne–verit–1979/

Нефедов Е. «Служебный роман» // World Art. 2009. 8.06.2009. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4482

Нефедов, Е. «Освобождение». All of Cinema. 2016. 7.09.2016. http://allofcinema.com/osvobozhdenie–ognennaya–duga–osvobozhdenie–ognennaya–duga–1969/

Писаревский Д. Комедия–детектив // Экран 1969–1970. М.: Искусство, 1970. С.58–61.

Плахов А. Все ружья стреляют // Искусство кино. 1980. № 12. С. 69–79.

Подгорнов В. Судьбу – выбирают // Советский экран. 1978. № 9. С. 2–3.

Прохоров А. «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» (1965) // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С. 233–238.

Радулова Н. Выключить Женю Лукашина // Взгляд. 2007. 5.01.2007. https://vz.ru/columns/2007/1/5/63121.html

Рассадин С. Красота или красивость? // Советский экран. 1962. № 5. С. 7.

Ревич В.А. О кинофантастике // Экран. 1967—1968. М.: Искусство, 1968. С. 82—86.

Ревич В.А. Соратники Зорге // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.139–144.

Рудницкий К. Простые истины // Искусство кино. 1974. № 6. С. 36–51.

Рыбак Л. «Иван Васильевич меняет профессию» // Советский фильм. 1973. № 12. С. 20.

Соколов В. Багряные зори // Советский экран. 1972. № 24. С. 4–5.

Стишова Е. Разбор полета. Небо, баба и судьба // Искусство кино. 2016. 19.04.2016. http://old.kinoart.ru/blogs/razbor–poleta–nebo–baba–i–sudba

Суменов Н. Поэма о братстве // Экран 1976–1977. М.: Искусство, 1978. С.78–83.

Толченова Н. Счастье общее, горе общее // Искусство кино. 1977. № 12. С. 31–40.

Филимонов В. Кеосаян Э.Г. // Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИ киноискусства, 2010. С. 224–227.

Хлоплянкина Т. В гостях и дома // Советский экран. 1972. № 5. С. 4–5.

Хлоплянкина Т. Тронулся ли лед? // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.100–107.

Хлоплянкина Т. Шура, Шурка и Татьяна // Советский экран. 1973. N 20. С. 8–9.

Цыркун Н. Клочки по закоулочкам // Искусство кино. 2011. 18.03.2011. http://old.kinoart.ru/blogs/roman

Цыркун Н. Ликер «шасси» // Искусство кино. 2016. 19.04.2016. http://old.kinoart.ru/blogs/liker–shassi–ekipazh–rezhisser–nikolaj–lebedev

Ханютин Ю. Сказки для разного возраста // Советский экран. 1976. № 19. С. 4–5.

Шепотинник П. В розовом ореоле лирики // Искусство кино. 1976. № 4. С. 66–67.

Шумаков С. «Маленькая вера» // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.131.

Щербаков К. Возвращение жанра // Искусство кино. 1967. № 6. С. 59–61.

Ebert, R. “War and Peace”. *Chicago Sun–Times*. 22.06.1969. https://www.rogerebert.com/reviews/war-and-peace-1969

Eco, U. (1976). A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press.

Eco, U. (1998). Absent structure. Introduction to Semeology. St. Petersburg: Petropolis, 432.

Eco, U. (2005). The role of the reader. Studies on the semiotics of the text. St. Petersburg: Symposium, 502.

Fedorov, A. (2012). Analysis of the audiovisual media texts. Moscow, 182.

Fedorov, A. (2018). The Soviet Art House Cinema about the War: Case Study. Journal of International Network Center for Fundamental and Applied Research, 5(1): 3–9. DOI: 10.13187/jincfar.2018.1.3

Pressitch, O. Civil War as Musical Comedy: The Representation of the Ukrainian Revolution in the Soviet Film Wedding in Malinovka (1967). Australian and New Zealand Journal of European Studies. 2013, 5 (2): 83–91.

Silverblatt, A. (2001). Media Literacy. Westport, Connecticut – London: Praeger, 449.

Киножурнальные анкеты и реальность

Любопытно проследить, как менялись пристрастия аудитории по отношению к фильмам. Вспомнить, как те или иные произведения разных художественных уровней и жанров оценивались десять, двадцать, тридцать лет назад, какие из них становились фаворитами публики. Для этого воспользуюсь многолетними результатами анкетирования журнала «Советский экран», учитывая, что на анкету традиционно отвечали в основном молодые зрители, составляющие, как известно, большую часть аудитории. Для сравнения пристрастий самых активных зрителей (читателей журнала) со «среднестатистическими» вкусами обратимся также к цифрам общей посещаемости.

При этом, разумеется, надо иметь в виду условный характер этих цифр. К сожалению, в СССР искажения и приписки были свойственны не только отчетам об урожаях зерна и хлопка, но и социологическим исследованиям, а сама наука социология оказалась в прочных тисках идеологического догматизма. Нередко случалось, что билеты, проданные, к примеру, на «Фантомаса», проходили в официальных документах отчетности под видом доходов от отечественного кинематографа, особенно «идеологически выдержанного»... При всем том можно быть полностью уверенным, что высокие кассовые показатели «Бриллиантовой руки» или «Пиратов XX века», если и «скорректированы», то в меньшую сторону.

Как бы то ни было, отличия анкет «Советского экрана» разных десятилетий весьма существенны. В конце пятидесятых и в шестидесятые зрители выбирали лучшими фильмами года в основном заметные произведения искусства. Первенствовали «Судьба человека» С. Бондарчука, «Сережа» Г. Данелия и И. Таланкина, «Чистое небо» Г. Чухрая, «Девять дней одного года» М. Ромма, «Гамлет» Г. Козинцева, «Доживем до понедельника» С. Ростоцкого...

Убежден, что такой выбор аудитории помимо художественных качеств этих картин не в последнюю очередь объяснялся временным духовным подъемом, возникшим в эпоху «оттепели», массовой верой зрителей в окончательное и бесповоротное преодоление прежних «ошибок» и «просчетов», в поступательное строительство «светлого будущего». И хотя этот историко-культурный период был противоречивым и непоследовательным, кинокритика тех лет в основном давала зрителям верные художественные ориентиры, поддерживая значительные произведения искусства, что в какой-то мере отражалось на зрительских симпатиях и антипатиях.

«Оттепель», казалось, раскрывала перед истинным талантом безграничные возможности. Резко расширилось кинопроизводство. Обрели второе дыхание Михаил Калатозов и Сергей Урусевский, Михаил Ромм. Ярко, впечатляюще дебютировали Григорий Чухрай, Марлен Хуциев, Георгий Данелия... Фильмы недавних дебютантов получали призы на фестивалях, обсуждались зрителями и прессой. В начале 1960-х уверенно заявили о себе Андрей Тарковский и Василий Шукшин, Элем Климов и Лариса Шепитько, Андрей Кончаловский и Михаил Богин...

Но в это же время пошла «на полку» (хорошо, что только на несколько лет, а не десятилетий) картина Марлена Хуциева «Мне 20 лет», молодые герои которой пытались честно, но наивно и романтично понять историю, современность и самих себя. А тогдашний политический лидер, до глубины души возмущенный подобной «заумью», на важном совещании грозил поэтам и художникам, «оторвавшимся от народа», обещая, что покажет им «кузькину мать»... Неоднозначность тех лет отмечается, пожалуй, всеми, кто писал об «эпохе Хрущева».

Взамен главенствовавшей идеи преданности вождю стала культивироваться мысль о коллективности как в «низших», так и в «высших» жизненных сферах. Радостные сюжеты о дружных заводских и колхозных бригадах, школьных классах, крепких семьях, покорителях целинных земель, работниках райкомов и обкомов буквально заполонили «среднестатистические» фильмы конца 1950-х - начала 1960-х. Вместо почти полностью вымершего историко-биографического жанра, словно грибы после дождя множились лирические комедии, бытовые драмы и мелодрамы, возродился основательно забытый к тому времени детектив.

Брошенный с высокой трибуны лозунг: «Наши дети будут жить при коммунизме!» подспудно или впрямую определял идеологическую направленность многих фильмов. Конечно, авторы подобных картин старались избежать крайностей прошлых лет – явного извращения фактов, откровенной лжи и т.п. Но по-прежнему в ходу были «приклеивания ярлыков» (как жадно клеймил кинематограф «стиляг» и «индивидуалистов»!), «наведение румян» (даже самый тяжелый физический труд показывался на экране так, чтобы у зрителей оставалось приподнятое настроение), «игра в простонародность» (целый поток лент, снятый якобы в гуще народной жизни, но по сути являвшихся лубочным, утрированным отражением реальности), безграничная уверенность авторов в отсутствии малейшей альтернативы «рукотворным морям» и земледелию «по академику Лысенко».

Одна из главенствовавших идей немалого числа лент того времени была призвана уверить зрителей: для того, чтобы «догнать и перегнать» осталось лишь одно последнее усилие, существующие мелкие недостатки можно в кратчайший срок исправить «здоровым коллективом». Конвейерный кинематограф 1960-х (особенно первой их половины) следом за своим предшественником 1930-х и 1940-х был проникнут пропагандистскими идеалами всеобщего экзальтированного энтузиазма, решительной борьбы, веселого и быстрого преодоления любых трудностей и преград. Противник, правда, стал иным: вместо «врагов народа», вредителей и шпионов герои фильмов шестидесятых боролись в основном с суровой природой и отдельными, легко устранимыми недостатками в быту и поведении отдельных, до поры, до времени несознательных товарищей по учебе и работе.

Тогда на экранах нелегко было представить себе развлекательную картину, лишенную подобной идеологической «начинки»...

Как и в предыдущие десятилетия, для массовой культуры конца 1950-х – начала 1960-х была характерна политическая конфронтация, отчетливо заметная даже в такой, казалось бы, экзотической картине, как «Человек-

амфибия», авторы которой наряду со впечатляющими подводными съемками не забывали о критике «жестоких законов буржуазного общества».

С приходом к власти «команды» Л. Брежнева начался постепенный откат с «оттепельных» позиций. К концу 1960-х сформировалась солидная «полка» из запрещенных чиновниками талантливых фильмов («Родина электричества» Л. Шепитько, «Ангел» А. Смирнова, «Комиссар» А. Аскольдова, «Андрей Рублев» А. Тарковского, «История Аси Клячиной...» А. Кончаловского и др.). Еще больше обострила ситуацию кремлевская акция «усмирения» чехословацкой демократии 1968-1969 годов, за которой последовало ужесточение цензуры и новый удар по «неблагонадежной» творческой интеллигенции. К середине 1970-х из СССР уехали такие известные кинематографисты, как Генрих Габай, Михаил Калик, Михаил Богин... Пожалуй, именно 1968 год стал своеобразным рубежом, оставившим позади надежды на реформы, отбросившим в страхе от «пражской весны» расширение культурных контактов. Это было началом мощного наступления консервативных сил по всем направлениям.

В самом деле, какой кинематограф нужен был обществу «развитого социализма? Кинематограф остропроблемного «морального беспокойства»? Кинематограф, сатирически бичующий мерзости жизни? Полно шутить... Разумеется, понадобилась совсем иная модель «ручного», послушного начальству кино, готового на любой, самый безрассудный призыв «сверху» подобострастно взять под козырек.

Кинематографу 1970-х, каким его понимали тогдашние руководители, до зарезу нужны были ленты, исходящие из лакейского принципа «чего изволите?», сотканные из гипертрофированных приемов «наведения румян» и успокоительного психологического нажима, отводящего все сомнения по поводу бесконечных успехов и победных рапортов.

К тому времени обещания Н. Хрущева относительно построения к 1980 году материально-технической базы коммунизма были признаны волюнтаристскими. Перестали в виду явной «липы» муссироваться лозунги, призывающие в считанные годы перегнать Америку по всем основным экономическим показателям. Перспективы были отодвинуты в неопределенное будущее. К концу 1970-х всё свелось к «крылатому» тезису, повсеместно напоминавшему, что экономика «зрелого социализма» должна быть экономной...

На верхних и нижних этажах власти сидело в уютных креслах немало чиновников, уверенных, что всё и так донельзя замечательно, зачем же к чему-то стремиться и что-то менять. К чему, например, ворошить старое? Да и современность лучше изображать, как на пунцовом первомайском плакате. Зачем это интеллигентское самокопание и сгущение красок? Правда, и бодрый энтузиазм прежних лет уже устарел: рекомендовалось все делать не спеша, потихоньку. А там видно будет. Что вам, больше всех надо?

Примерно такие рассуждения (обычно в несколько завуалированной форме) не раз, наверное, слышали авторы «неудобных» сценариев и фильмов, которым настоятельно рекомендовали «не высовываться». Происходила продуманная фильтрация кинопроцесса, вынуждавшая «строптивых» мастеров кино (Киру Муратову, Алексея Германа, Сергея Параджанова,

Марлена Хуциева и др.), по сути, оказаться за бортом кинематографа, зато давала «полный вперед!» конъюнктурщикам и конформистам.

Но было бы неверно утверждать, что массовая культура 1970-х-первой половины 1980-х сплошь состояла из утешительно-успокаивающих лент. Как и в прежние годы конъюнктурный «маскульт» расцветал пышным цветом в исторической теме. Общая идеологическая тенденция, направленная на спрямление острых углов, превращающая историю в бесконечную череду побед, использовала хорошо отработанный в прошлом прием «фигуры умолчания» (или, иначе говоря, «селекции», отбора только выигрышных в пропагандистском плане тенденций). В то время существовали и так называемые «закрытые зоны», о которых не принято было даже упоминать. К примеру, многие подлинные исторические деятели автоматически исключались из киносюжетов, чем, несомненно, подрывалось доверие к экранным событиям. Похожая участь была уготовлена трагическим проблемам, связанным с массовыми репрессиями. Попытка же осмыслить историю без ретуши, откровенно и честно («Проверка на дорогах» А. Германа, «Комиссар» А. Аскольдова и др.) встречались тогда в плотные бюрократически-перестраховочные штыки.

В сильном документальном фильме «Звезда Вавилова» (1985) С. Дьяченко и А. Борсюк впервые в отечественном кино приоткрыли завесу молчания вокруг порочной деятельности академика Лысенко и его сторонников, дорого обошедшейся сельскому хозяйству страны. Увы, все предыдущие годы кино старательно обходило эту тему, выпуская радужные ленты о том, как личная инициатива напористых молодых хозяйственников ломает любые преграды («Человек на своем месте», «С весельем и отвагой» А.Сахарова и др.).

Любопытные метаморфозы за последние тридцать лет произошли на советском экране и в трактовке темы сталинизма. В 1961 году вышел фильм Григория Чухрая «Чистое небо», где одну из лучших своих ролей сыграл Евгений Урбанский. Его герою – бывшему летчику Астахову пришлось испытать всю тяжесть последствий теории «человека-винтика», недоверия и подозрительности, которые сполна ощутили после войны многие, не по своей воле побывавшие в плену наши соотечественники. Эта темпераментная и эмоциональная картина получила главный приз Московского кинофестиваля и заслужила успех у зрителей, но... в 1970-е годы была надежно спрятана на полке – подальше от кинозалов и телеэкранов.

Причина, разумеется, была не в забывчивости составителей кинопрограмм. Просто во имя воцарения на экране все той же адаптированной истории решено было не трогать «больную тему». Уже с середины 1960-х из фильмов практически исчезли любые упоминания о «культе личности». Образ самого Сталина от картины к картине приобретал все большую внушительность и фундаментальность, что в конце концов привело к «Победе» (1985) Е. Матвеева и «Битве за Москву» (1985) Ю. Озерова, где, на мой взгляд, в максимальной степени сказались идеализированно плакатная трактовка, назидательная иллюстративность, близкая к сталинистским киноформардам «Клятва» (1946) и «Падение Берлина» (1949).

Практически до самой горбачевской перестройки художникам, стремящимся отразить историю без парадного глянца, объективно и правдиво, приходилось строить многие линии своих произведений на намеках и аллегориях, а то и в притчеобразной форме. Классический образец исторического и политического подтекста – прекрасный фильм А. Германа «Мой друг Иван Лапшин» (1981/1984), рассказывающий о драматическом времени 1930-х.

Весьма характерным в смысле лакировки исторических противоречий, типичной для массовой культуры, представляется мне масштабная мелодрама «Анна Павлова», где авторы сделали все, чтобы представить образ выдающейся русской балерины идеальным, лишенным конфликтности. Картина даже не пыталась всерьез ответить на вопрос: почему же героиня так и не вернулась на Родину? Романтически-приподнятая трактовка характера допускала лишь однозначно исчерпывающий ответ: мешали контракты, заключенные на выступления в различных странах мира. И только? Насколько плодотворнее мог быть путь правды…

В чем причина? Думается, опять-таки в желании внутреннего и внешнего редактора срезать болезненно острые иглы конфликтов, превратить персонажей фильма в послушных идеализированных манекенов с веселым румянцем на щеках. Патологическая боязнь натурализма, свойственная бюрократам от искусства, приводила к невозможности воплощения на экране не укладывавшихся в стереотипы произведений.

Разумеется, в СССР были правдивые исторические фильмы. Картины А. Германа, «Иди и смотри» (1985) Э. Климова, «Восхождение» (1976) Л. Шепитько и др. Однако не будь перестраховочной «двойной бухгалтерии», таких фильмов могло быть значительно больше.

Адаптированная история на экране была основана на изначальном недоверии к зрителям, на опасливом кулуарном шепотке «как бы чего не вышло», на боязни дискуссионности, на беззастенчивом желании «выпрямить» политические и социальные зигзаги во имя идеализированных до слащавости «положительных примеров», на убаюкивающем стремлении к спокойной жизни.

А ведь самая горькая правда, как известно, намного дороже сладкой лжи. Беда советского исторического кинематографа прежних десятилетий заключалась в том, что вместо того, чтобы говорить о случившемся, он сплошь и рядом пытался фантазировать на тему того, что могло случиться при идеальном (для данного руководства) стечении обстоятельств, выдавая эти догматические фантазии за реальность.

Бесспорно, прямая зависимость между выходом фильма в прокат и минимумом авторских мыслей и рассуждающих героев была характерна отнюдь не только для исторических фильмов. Впрочем, разбег, взятый российскими кинематографистами во времена «оттепели», оказался столь мощным, что как в 1960-е («Обыкновенный фашизм» М. Ромма, «Июльский дождь» М. Хуциева, «В огне брода нет» Г. Панфилова и др.), так и в 1970-е («Калина красная» В. Шукшина, «Зеркало» и «Сталкер» А. Тарковского и др.), на советские экраны выходили этапные работы. Но правило было в ином…

Итак, хотя рядовой «маскульт» предполагает (и, как правило, имеет) довольно ощутимый кассовый успех, он вовсе не претендует на обязательные лавры прокатного лидера. Более того, возьму на себя смелость утверждать, что есть даже некассовая «массовая» культура – неизбежное следствие отчаянного непрофессионализма и творческой несостоятельности авторов.

На первый взгляд, здесь возникает явное противоречие: как же так – «массовая культура» и без массового зрителя? Но на практике все проще: опус, изначально задуманный, как «маскульт» на деле получается столь беспомощно унылым и скучным, что терпит финансовый крах. На Западе такое тоже встречается довольно часто...

Само собой, развлекательный кинематограф 1970-х знал и удачи («Белое солнце пустыни» В. Мотыля, «Мимино» Г. Данелия, «Свой среди чужих...» Н. Михалкова и др.). Но их, увы, было не так уже много...

Конечно, весьма наивным оказалось бы представление взаимоотношений «медиа -аудитория» в одностороннем ключе: дескать, публика стремилась к картинам А. Тарковского и А. Германа, а коварные чиновники навязывали массовую культуру. Конечно, захватившие лидерство в 1950-е – 1970-е годы комедия, мелодрама и детектив для высокопоставленных составителей «темпланов» казались идеальными в развлекательно-отвлекающем смысле. К примеру, концентрация зрительских чувств на любовных переживаниях имела своего рода терапевтический смысл, позволяла перевести в дозволенное начальством русло все те негативные эмоции, которые накапливались в реальной жизни (особенно у женской половины аудитории).

Но неужели у самих зрителей не было тяги к такого рода яркому, эмоциональному зрелищу? Или не смотрят такого рода картин в сверхблагополучной Швейцарии?

В том-то и дело, что потребность в сильных эмоциональных потрясениях – будь то на детективной или на любовной почве – присуща зрителям изначально. Иное дело, что в определенные моменты советской истории она подавлялась силовыми приемами.

Правда, существует мнение, что массовый успех фильма и успех истинного предпочтения – вещи порой отличные. Дескать, посмотрят миллионы, а оценят положительно – тысячи. Или, наоборот, утверждается, что мнение читателей специализированного журнала не может быть эталоном для общей ситуации, так как далеко не все люди читают прессу и имеют столь устойчивое стремление к культуре, чтобы заполнять анкеты и отсылать их в редакцию.

Отчасти это справедливо. К примеру, лидерство в анкете киножурнала вовсе не означает аналогичного первенства в советском прокате, где первые места прочно удерживают фильмы развлекательного плана. И это закономерно, так как на анкету о лучших фильмах года отвечают, как правило, самые активные и «насмотренные» зрители.

Однако статистика общего проката подтверждает неслучайность оценок читателей «Советского экрана». Практически все (за редким исключением) лидеры советского проката 1960-х–1980-х в том или ином порядке вошли в двадцатку лучших картин по данным анкетирования журнала. Так, «Пираты XX века» (1980) Б. Дурова, ставшие поистине чемпионом проката (86,7 млн. зрителей за первый год демонстрации), в журнальной анкете вышли на

одиннадцатое место. Мелодрама «Москва слезам не верит» (1980) В. Меньшова, на которую было продано свыше 84 миллионов билетов, – на первое место. Комедии Л. Гайдая «Кавказская пленница» (1967) и «Бриллиантовая рука» (1969), собравшие по 76 миллионов почитателей, оказались по результатам анкетирования читателей «Советского экрана» на седьмом и восьмом местах. В десятке прокатных лидеров оказались оперетта «Свадьба в Малиновке» (1967) А. Тутышкина (74 миллиона зрителей и восьмое место у читателей журнала), «Экипаж» (1980) А. Митты (71 миллион) и «Щит и меч» (1968) В. Басова (57,1 млн. зрителей – в среднем на одну серию), попавшие на второе место по опросу читателей. То же можно сказать о «Всаднике без головы» (1976) В. Вайнштока (68,6 миллионов зрителей), «А зори здесь тихие» (1972) С. Ростоцкого и «Человеке-амфибии» (1962) В. Чеботарева и Г. Казанского (по 65 миллионов зрителей).

В целом по результатам общего проката развлекательные фильмы, начиная с конца 1960-х, все чаще становились лидерами. Причем во все эти годы самыми популярными жанрами неизменно были комедии: «Джентльмены удачи» (1972) А. Серого (65 миллионов), «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) Л. Гайдая (60 млн.), «Афоня» (1975) Г. Данелия (62 млн.), «Служебный роман»(1976) Э.Рязанова (60 млн.); приключенческие ленты, детективы: «Корона Российской империи»(1974) Э. Кеосаяна, «Трактир на Пятницкой» (1976) А. Файнциммера (54 млн.), «Петровка, 38» (1980) В. Григорьева (53 млн.), «Десять негритят» (1988) С.Говорухина (33 млн.); мелодрамы: «Мачеха» (1973) О. Бондарева (59 млн.), «Табор уходит в небо» (1976) Э. Лотяну (64 млн.), «Мужики!» (1982) И. Бабич (38 млн.) и др.

Причем, можно отметить также, что за редким исключением (вроде «Москвы...» и «Экипажа») посещаемость картин-лидеров в 1980-х снижалась вместе с посещаемостью всех остальных кинематографических лент, подтверждая тем самым сложившуюся во всем мире систему перераспределения молодежного досуга в пользу поп-музыки, телевидения, видео, спорта, Интернета...

В итоге можно сделать вывод, что предпочтения зрителей-читателей «Советского экрана» достаточно представительно отражали вкусы широких слоев аудитории. Да и в жанровом отношении «кассовые» и «анкетные» лидеры во многом совпадают: вне зависимости от смены лет с конца 1960-х по 1980-е преобладали комедии, приключенческие боевики и мелодрамы.

Однако есть и существенные различия. Среди кассовых фаворитов не так уж часто встречаются картины высокого художественного уровня, зато в первых призерах «Советского экрана» немало подлинных произведений искусства.

Но и здесь интересна эволюция анкетных предпочтений публики. В 1960-х в первую десятку у зрителей «Советского экрана» попадали такие выдающиеся работы, как «Добро пожаловать, или Посторонним вход запрещен!» (1964) Э.Климова, «Развод по-итальянски» (1961) П. Джерми, с опозданием вышедшие в российский прокат «Дорога»(1954) Ф. Феллини и «Пепел и алмаз» (1957) А. Вайды...

С начала 1970-х вкусы аудитории, несомненно, стали меняться в иную сторону – на первом месте в журнальной анкете все чаще оказывались

посредственные в художественном плане ленты («Мачеха», «Молодая жена», «Мужики» и др.). Произведения высокого художественного уровня стали выходить в лидеры по результатам опросов читателей «Советского экрана» гораздо реже.

Кстати, феномен успеха фильма И. Фрэза «Вам и не снилось...» объясняется тем, что на протяжении десятилетий советские фильмы на так называемую молодежную тему почти всегда имели немалый зрительский успех, хотя с ними и происходили всяческие метаморфозы.

Увы, ни в этой картине, ни во многих других фильмах тех лет («Несовершеннолетние», «Это мы не проходили», «Признать виновным», «Моя Анфиса» и др.) не было даже попытки приблизиться к аналитичности драмы Марка Осепьяна «Три дня Виктора Чернышева» (1968). Обыденная неяркость положительных героев, противопоставленных плакатной броскости отрицательных персонажей, наивное утверждение: мальчики балуются, потому что не занимаются спортом... Вот лишь некоторые приметы этого потока. Его создатели, очевидно, хотели, чтобы для молодых зрителей, пришедших в кинозал, характеры и поступки героев фильмов были понятны как рисунки в азбуке. Отсюда и контраст между «плохим» меньшинством и «хорошим» большинством на экране. Последние были скромно, но аккуратно деты, говорили «правильные» слова, занимались спортом и регулярно посещали разного рода кружки по интересам.

Фальшь, пусть даже в малейших деталях, диалоги с лексикой, не свойственной обычным школьникам, несоответствие возраста актеров их героям – все это сразу замечалось молодыми зрителями: между ними и экраном возникал барьер отчуждения.

Времена второй половины 1980-х – начала 1990-х решительно изменили тематику молодежного кино. Если в известной картине Юлия Райзмана «А если это любовь?» (1962) утверждалось право школьников на дружбу и любовь, не омраченную мещанскими пересудами, то в конце 1970-х – начале 1980-х это право было уже неоспоримым («На край света», «Розыгрыш», «Школьный вальс», «Вам и не снилось...»). Речь шла о многообразии, сложности мыслей и чувств молодых, их противоречивых отношениях друг с другом, со взрослыми, о первых самостоятельных шагах, победах и поражениях. И, наконец, «перестроечная» «Маленькая Вера» (1988) Василия Пичула стала первой ласточкой в череде последующих лент, отстаивающих право молодых на свободу сексуальных отношений.

Ломка цензурных барьеров вызвала бурный прилив разоблачительных и обвинительных фильмов на молодежную тему. Российский кинематограф пытался наверстать упущенное. Действие картин тех лет («Поджигатели», «СЭР», «Авария - дочь мента», «Казенный дом» и др.) переносились из отхожего места в карцер, из обшарпанного сарая – в темноту подвала. Насилие, наркомания, жестокость... Сюжетные мотивы знаменитого «Чучела» (1983) Ролана Быкова тоже были поставлены на поток и отрабатывались, что называется, «на все сто». Школьно-разоблачительную тему пополнили картины «Шантажист», «Соблазн», «Публикация», «Куколка» и т.д.

Появление такого рода неоконъюнктуры в фильмах о молодежи, на мой взгляд, было вполне закономерным: кинематографисты, получившие долгожданную возможность сказать о наболевшем открыто, спешили

выкрикнуть, выплеснуть на экран все, что волновало их многие годы. Увы, в большинстве случаев это была поверхностная публицистика, составленная из коллекции похожих сцен, переходящих из одной картины в другую, что сводило на нет критический пафос прямолинейно декларируемых идей.

Когда советская политико-экономическая система 1970-х–1980-х пыталась замаскировать многочисленные «опухоли» демагогическими разговорами и обещаниями, это вызывало массовое отторжение, особенно у молодежи. Настроения разочарования, пассивного, часто не до конца осознанного молчаливого протеста молодых искали выход. И находили его в увлечении «запретной» рок-музыкой, развлекательными фильмами, погружающими зрителей в сказочный и увлекательный мир с активными, целеустремленными, страдающими и обретающими счастье героями... Если же на экране и появлялись проблемные фильмы, то они часто оказывались в ситуации «наименьшего благоприятствования», как у официальной кинопрессы, так и у кинопроката.

В результате произошло следующее: критика потеряла доверие у читающих кинопрессу зрителей. А, выбирая между скучными, тяжеловесными «заказными» картинами и развлечением, пусть и невысокого уровня, аудитория неизбежно склонялась к последнему.

Какие же фильмы получали у зрителей самые низкие оценки? В 1970-х худшими читателями «Советского экрана» были названы ленты, в самом деле, чрезвычайно слабые: «Последний день Помпеи» (1973) И. Шапиро, «Здравствуй. Река» (1979) И. Ясуловича и др. Скучные и неудачные работы не спасал от прокатного и анкетного» провала даже зрелищный и развлекательный жанр...

С 1980 по 1985 год редакция «Советского экрана» не решалась обнародовать «черные списки» зрительских антипатий. Этот перерыв, на мой взгляд, не случаен. На рубеже 1970-х-1980-х годов наиболее остро обозначился кризис кинематографа и системы проката. За семью печатями были данные о тиражах картин и присвоенных им категориях качества, чрезвычайно скупо публиковались цифры кинопосещаемости...

Именно тогда в десятке лидеров анкеты журнала обосновались ленты конъюнктурно-злободневные, более чем поверхностно отражающие реальные политические и исторические события («Случай в квадрате 36-80», «Победа» и др.).

И если каждая новая серия о похождениях красавицы Анжелики собирала около сорока миллионов зрителей, то настоящим кассовым рекордсменом стала «мыльная» мексиканская мелодрама «Есения», собравшая около ста миллионов зрителей за первый год демонстрации. Она опередила даже таких признанных чемпионов, как «Пираты XX века» и «Танцор диско».

Безусловно, свойственный массовой культуре феномен компенсации – закономерный итог контакта зрителя с искусством, восполняющий недостающие человеку чувства и переживания. При этом популярное кино дифференцированно и рассчитано на людей с самыми разными вкусами. Порой воздействие очередного кинохита опирается на профессионализм режиссера, актеров, оператора, композитора, художника, умеющих создать яркое, привлекательное по форме зрелище. Или вот такой, на первый взгляд,

парадоксальный вариант: фильм плох и уже забыт, а музыка к нему настолько хороша, что продолжает исполняться и нравиться публике.

Вместе с тем общая тенденция зрительской тяги к массовой культуре, бесспорно, сохранилась и в XXI веке. Просто из кинозалов зрители переместились к домашним теле/интернетным экранам.

Литература

Бердяев Н.А. Судьба человека в современном мире // Новый мир. 1990. № 1. С. 207-232.

Богомолов Ю.А. Кино на каждый день… // Литературная газета. 1989. № 24. С. 11.

Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное. М.: Искусство, 1981. 167 с.

Корлисс Р. Дина-фильмы атакуют // Видео-Асс экспресс. 1990. № 1. С. 8.

Нечай О.Ф. Кинообразование в контексте художественной литературы // Специалист. 1993. № 5. С. 11-13.

Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М.: Искусство, 1976. С. 51-63.

Разлогов К.Э. Парадоксы коммерциализации // Экран и сцена. 1991. № 9. С.10.

Туровская М.И. Почему зритель ходит в кино // Жанры кино. М.: Искусство, 1979. 319 с.

Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 348.

Фрейд З. Неудовлетворенность культурой // Искусство кино. 1990. № 12. С. 18-31.

Шестаков В.П. Мифология XX века. М.: Искусство, 1988. 224 с.

Шерковин Ю.А. Психологические проблемы массовых коммуникаций. М.: Мысль, 1973. 215 с.

Усов Ю.Н. В мире экранных искусств. М.: SVR-Аргус, 1995. 224 с.

Усов Ю.Н. Основы экранной культуры. М.: МП Новая школа, 1993. 90 с.

Ямпольский М.В. Полемические заметки об эстетике массового фильма // Стенограмма заседания «круглого стола» киноведов и кинокритиков, 12-13 октября 1987. М., 1987. С.31-44.

Fedorov, A. (2020). Leaders of Soviet Film Distribution (1930-1991): Trends and Patterns. *Media Education*, 60(1).

Типология уровней восприятия и анализа фильмов массовой аудиторией

Многие исследователи (Ю.М. Лотман, Д.Н. Узнадзе, В.А. Ядов и др.) неоднократно обращали внимание на сильную связь между установкой на восприятие фильма или иного медиатекста и самим процессом восприятия. «Отправляясь в кино, – писал Ю.М. Лотман, – вы уже имеете в своем сознании определенное ожидание, которое складывается из внешнего вида афиши, названия студии, фамилии режиссера и ведущих артистов, определения жанра, оценочных свидетельств ваших знакомых, уже посмотревших фильм и т.д. ... вы определяете контуры своего ожидания, которое имеет определенную структуру, основанную на вашем предшествующем художественном опыте. Первые кадры демонстрируемой ленты воспринимаются вами в отношении к этой структуре, и если произведение не дало вам ничего нового, авторская модель мира оказалась заранее заданным штампом. Но возможно и другое: в определенный момент реальный ход фильма и ваше представление о его долженствовании вступают в конфликт, который по сути дела представляет собой разрушение старой модели мира, иногда ложной, а иногда просто уже известной, представляющей завоеванное и превратившееся в штамп познание, и создание новой, более совершенной действительности» (Лотман, 1964: 171-172).

Вероятно, можно согласиться с В.А. Ядовым (Ядов, 1975: 89-106) в том, что такого рода установки можно условно разделить на несколько уровней:

- элементарно фиксированные (на основе жизненных потребностей и в простейших ситуациях);
- коммуникативные (на основе потребности в общении);
- базовые социальные (на основе направленности интересов личности относительно конкретной сферы социальной активности);
- высшие (на основе системы ценностных ориентаций личности).

При этом внутри каждого уровня установки на восприятие художественного произведения есть своя дифференциация. Например, зрители, ориентированные на развлечение, могут различаться по социальному положению, профессии, сумме накопленных знаний, степени комфортности и т.д. иначе говоря, рекреация рекреации рознь: одна часть аудитории в восторге от рядового телесериала, а другая – предпочитает филигранный профессионализм зрелищных картин С. Спилберга или Р. Земекиса.

В исследованиях предлагается довольно большое число вариантов показателей медиакомпетентности аудитории (Зоркая, 1981; Левшина, 1982; Лотман, 1964; Усов, 1989; Ямпольский, 1987; Potter, 2008; Silverblatt et al, 2014). На наш взгляд, их можно классифицировать следующим образом:

- показатели, связанные с частотой и качественными характеристиками (то есть умением ориентироваться в потоке, к примеру, медиапродукции) приобщения к произведениям культуры (например, к различным медиатекстам);

- показатели совокупности мотивов (информационно-познавательных, нравственно-мировоззренческих, эмоционально-эстетических) обращения к произведениям культуры;

- показатели, определяемые знаниями в области теории и истории культуры, непосредственными знаниями тех или иных произведений;

- показатели, зависящие от оценочных представлений - характеристики эстетических оценок, уровня развития художественного вкуса. К примеру, основываясь на материале экранных искусств, Ю.Н.Усов (Усов, 1989: 41) отмечал здесь полноценность, адекватность восприятия медиатекстов, способность аудитории к аудиовизуальному мышлению, к анализу и синтезу пространственно-временной формы повествования, к сопереживанию герою и автору, обладание эмоционально-образной памятью, наблюдательностью, воссоздающим воображением, усвоение и осознание авторской концепции, художественной структуры произведения;

-показатели наличия творческого начала (фантазии, воображения, интуиции) в различных видах деятельности – познавательной, исследовательской, художественной.

Таким образом, в отношениях массовой аудитории с фильмами (и иными медиатекстами) можно выделить следующие показатели:

- «понятийный» (знания истории и теории кинематографа и медиакультуры, конкретных фильмов, медиатекстов);

- «контактный» (частота общения с фильмами, иными медиатекстами, умение ориентироваться в ее потоке, то есть выбирать любимые жанры, темы и т.д.);

- «мотивационный» (эмоциональные, гносеологические, гедонистические, нравственные, эстетические мотивы контакта с медиакультурой;

- «оценочный» или «интерпретационный» (способность к аудиовизуальному мышлению, анализу и синтезу пространственно-временной формы повествования фильмов, иных медиатекстов, к «отождествлению» с героем и автором фильма, медиатекста, способность понимания и оценки авторской концепции в контексте структуры произведения);

- «креативный» (уровень творческого начала в различных аспектах деятельности на медиаматериале, прежде всего в перцептивной, художественной, исследовательской, практической, игровой др.).

Что касается «понятийного» показателя, то, вероятно, без развитого уровня восприятия и оценки медиатекстов, способности к сопереживанию, терпимости к чужому мнению полноценное развитие аудитории в области медиакультуры нереально. В этом случае «кино/медиакомпетентность» превращается в карикатурный набор знаний дат, имен, фамилий, фактов, хоть и имеющих отношение к кино и медиа, но остающихся лишь информацией, в лучшем случае – источником интеллектуально-логических упражнений, на которые, как известно, способен и современный компьютер.

При этом «оценочный» показатель кино/медиакомпетентности аудитории можно сформулировать более подробно, по трем признакам проявления - высокому (В), среднему (С) и низкому (Н):

- эмоциональная включенность: дается целостная (В), неточная (С), неосмысленная (Н) характеристика фильма, медиатекста;

- эмоциональная активность суждений: образность, яркость речи (В), формальность суждения (С), суждение с посторонней помощью (Н);

- развитость оценочного чувства: способность сохранять в памяти образы фильма, медиатекста (В), сохранять их частично (С), поверхностно (Н);

- умение анализировать фильм, медиатекст: полноценно (В), частично (С), формально (Н);

- образное мышление: свободное (В), частичное (С), стихийное (Н) оперирование образами восприятия фильма, медиатекста;

- умение сообщить достаточные нормы общения с произведениями медиакультуры для вынесение оценки: умения анализа компонентов, входящих в полноценную оценку фильма, медиатекста (В), использование не всех компонентов (С), частичное использование компонентов (Н);

- проявление оценочного суждения по поводу медиатекста на новом уровне и в иной форме: всегда (В), часто (С), редко (Н).

Известно, что наукой различается «первичная идентификация», устанавливающая связь аудитории с медиатекстом в целом и «вторичная идентификация с персонажем», поскольку чтобы «спроецировать свое «я» на героя, зритель должен быть предварительно поглощен миром фильма» (Ямпольский, 1987: 34). Учитывая этот фактор, и систематизировав классификации уровней художественного и медиавосприятия, предлагаемые в различных исследованиях, я пришел к следующему обобщению, отраженному в приведенной ниже **таблице 3.**

Таблица 3. Классификация уровней кино/медиавосприятия у массовой аудитории

Уровни кино/медиавосприятия	Показатели уровней кино/медиавосприятия
Уровень первичной идентификации (варианты: «низкий», «фабульный», «элементарный», «наивно-реалистический», примитивный», фрагментарный»).	Эмоциональная, психологическая связь с кино/медиасредой, фабулой (цепью событий) повествования, то есть способность воспринимать цепь событий в фильмец или ином медиатексте (к примеру, отдельные эпизоды и сцены фабулы), наивное отождествление действительности с содержанием медиатекста, ассимиляция среды (эмоциональное освоение реальности, представленной в фильме или ином медиатексте и т.п.).
Уровень «вторичной идентификации» (варианты: «средний», «сюжетно-синтаксический», «отождествления с героем» фильма или иного медиатекста).	Отождествление с персонажем фильма или иного медиатекста. То есть способность сопереживать, поставить себя на место героя (ведущего), понимать его психологию, мотивы поступков, восприятие отдельных компонентов кино/медиаобраза (деталь и т.д.).
Уровень «комплексной идентификации» (варианты: «высокий», «авторско-концептуальный», «системный», «адекватный», «отождествление с автором» фильма или иного медиатекста и др.)	Отождествление с автором фильма или иного медиатекста при сохранении «первичной» и «вторичной» идентификации (с последующей интерпретацией увиденного). То есть способность соотнесения с авторской позицией, что позволяет предугадать ход событий фильма или иного медиатекста «на основе эмоционально-смыслового соотнесения элементов сюжета», восприятия «авторской мысли в динамике звукозрительного образа», синтеза «мыслей и чувств зрителя в образных обобщениях» (Усов, 1989: 314).

Бесспорно, приведенная выше классификация достаточно условна, так как у многих людей при наличии ярко выраженной «первичной идентификации» остальные уровни можно обнаружить в неразвитом, «свернутом» состоянии. В силу возрастных особенностей у школьников, например, как правило, преобладают уровни «первичной» и «вторичной» идентификации.

Что же касается системы уровней анализа фильмов (и иных медиатекстов), то в обобщенном в результате исследования многих научных трудов виде она выглядит следующим образом (**Таблица 4**).

Таблица 4. Классификация уровней анализа фильмов (или иных медиатекстов) массовой аудиторией

Уровни оценки фильмов или иных медиатекстов	Показатели уровней оценки фильмов или иных медиатекстов
Низкий уровень	«Безграмотность», то есть незнание языка медиа. Неустойчивость, путаность суждений, подверженность внешнему влиянию, отсутствие интерпретации позиции героев и авторов фильма (или иного медиатекста), умение пересказать фабулу произведения;
Средний уровень	Умение дать характеристику поступкам и психологическим состояниям персонажей фильма (или иного медиатекста) на основе фрагментарных знаний, способность объяснить логику последовательности событий в сюжете, умение рассказать об отдельных компонентах кино/медиаобраза, отсутствие интерпретации авторской позиции (или примитивное ее толкование);
Высокий уровень	Анализ фильма или иного медиатекста, основанный на обширных знаниях, убедительной трактовке (интерпретации) авторской позиции (с которой выражается согласие или несогласие), оценке социальной значимости произведения (актуальности и т.д.), умение соотнести эмоциональное восприятие с понятийным суждением, перенести это суждение на другие жанры и виды кино и медиа, истолковать название фильма или иного медиатекста как образного обобщения и т.д. При этом «интерпретацию» можно определить как процесс перевода сообщения, выраженного в языке кино и медиа, на язык воспринимающего его индивида.

В последующих главах этой книги читатели найдут массу конкретных примеров суждений аудитории о фильмах разных жанров и тематики, где легко выделить как низкий, так и средний уровень анализа кинопроизведений (высокий уровень данного анализа встречается, увы, гораздо реже).

Здесь полезно вспомнить, что И.С. Левшина, обращаясь к анализу среднего уровня анализа фильмов массовой аудитории, выделяла следующие типы:

- аудитория «правдоподобников», требующих «от экрана, чтобы всё было «как в жизни». Это очень внимательные дотошные зрители, зорко разглядывающие любые   отступления от   фасона платья изображаемого времени, марки автомобиля; отмечающие, когда герой входит в кадр в полосатом пиджаке, а выходит — в клетчатом (случаются и такие накладки при съемке). Эти зрители не только бытовые аксессуары, но и сюжетные события рассматривают с точки зрения «бывает» так в жизни или «не бывает». Любое отступление от бытовой достоверности, без чего в принципе невозможно реалистическое художественное творчество, квалифицируется

этим зрительским типом как «вранье», «халтура» и т.д.» (Левшина, 1982: 38-39).

- аудитория «моралистов»: зрители, «группирующиеся в этом типе убеждены, что главная задача искусства и каждого произведения в частности — демонстрация норм поведения. Тиражирование примеров для подражания, по мнению реципиента, придерживающегося подобной установки, — единственная достойная задача искусства. «Моралисты» спорят с «правдоподобниками». Они как раз не станут возражать, если на экране, к примеру, не все будет «как в жизни». Потому что по их представлению все искусства — а экран в первую очередь по причине своей массовости — должны показывать все только «лучшее» (Левшина, 1982: 39-40).

- аудитория, ориентированная на развлечение: «произведение любого вида искусства, любого жанра, любого жизненного материала расценивается таким потребителем искусства с той точки зрения, создает ли это произведение ему легкое и веселое настроение. Меньше всего его интересует все то, чем озабочены «правдоподобники» и «моралисты». На экране развлекающийся зритель разрешает происходить всему, чему угодно. Главное, чтоб это было незатруднительно, неогорчительно, увлекательно. В итоге — максимально беспроблемно и бездумно. «Трудимся и думаем мы каждый день на производстве (в школе, в институте...), — вот позиция этой собирательной зрительской личности, — а в кино (в театр, на концерт...) ходим отдохнуть...» (Левшина, 1982: 40-41).

Высокий уровень анализа фильмов массовой аудиторией, согласно типологии И.С. Левшиной, **свойственен эстетически ориентированной публике:** «продуктивность восприятия зрителя-«эстетика», его ожиданий от искусства в том, что, сохраняя в себе фрагменты зрительского сознания «правдоподобников», «моралистов» и «развлекающихся», этот, четвертый, тип находит все искомое первыми тремя типами. Не помимо, не вопреки художественным значениям произведения, но через его художественно-эстетическую ткань. Такой зритель воспринимает фильм целостно, в сопряжении всех компонентов художественной мысли, и потому ему удается без труда овладеть идейно-нравственным смыслом произведения, весьма близким, как правило, тому смыслу, который виделся в своем произведении самому автору-художнику» (Левшина, 1982: 41-42).

В целом с такими подходами была согласна и Н.М. Зоркая (Зоркая, 1981: 122-123), которая, напоминая читателям о фольклорных истоках массовых киновкусов, утверждала, что:

1. «Существует абсолютно реальное (а отнюдь не мифическое) подавляющее большинство зрителей с едиными эстетическими потребностями, пристрастиями и вкусом. Это тот самый среднестатистический, средний зритель или — лучше — зритель вообще, который обеспечивает интегральный массовый успех фильма.

2. В основе единого вкуса лежат константы народного вкуса и архетипы фольклорного восприятия («сказочность слушания», «балаганность смотрения» и т.д.).

3. Фавориты публики, «боевики» советского проката являются картинами, где в той или иной модификации воспроизводятся традиционные фольклорные сюжеты, действуют механизмы внутренней серийности. Этого

рода репертуар — массовая, серийная продукция играет роль некой почвы, спрессованного «культурного слоя» вековых традиционных образов, сюжетов, «блоков» и «тропов» фольклорных жанров, иные из которых имеют древнее и древнейшее происхождение. Этот репертуар постоянно пополняется сверху, осовременивается, но все поступления здесь соответствующим образом трансформируются» (Зоркая, 1981: 136-137).

В последующих главах читатели найдут массу примеров зрительских мнений, опубликованных на порталах «Кино-театр.ру» и «Кинопоиск», подтверждающих правоту типологий, предложенных И.С. Левшиной и Н.М. Зоркой. Есть там и высказывания «правдоподобников», и «моралистов», и «развлекающихся» и эстетически ориентированных зрителей, и, конечно же, во многих случаях проявляется зрительская ориентация на фольклорные, сказочные, мифологические архетипы.

На основании обобщения классификаций составлена таблица показателей, необходимых для высокого уровня кино/медиакомпетентности человека, включая восприятие и оценку фильмов или иных медиатекстов (**Таблица 5**).

Таблица 5. Классификация показателей необходимых для высокого уровня кино/медиакомпетентности человека, включая восприятие и оценку фильмов или иных медиатекстов.

Показатели	Расшифровка высшего (полноценного) уровня данного показателя:
«Понятийный»	Хорошее знание истории, теории и терминологии кино и медиакультуры.
«Контактный»	Систематическое общение с кино и иными медиа, умение выбирать любимые жанры, темы и пр.
«Мотивационный»	Разносторонние мотивы контакта с кино и иными медиа: эмоциональные, гносеологические, гедонистические, нравственные, эстетические, терапевтические и др.
«Оценочный»	Уровень кино/медиавосприятия, близкий к «комплексной идентификации», способность к анализу и синтезу пространственно-временной формы кино/медиатекста, понимание и оценка авторской концепции в контексте структуры произведения. Критерии анализа: анализ фильма или иного медиатекста, основанных на высоком «понятийном» показателе, убедительная трактовка (интерпретация) авторской позиции (с которой выражается согласие или несогласие), оценка социальной значимости медиатекста (например, его актуальности), умение соотнести эмоциональное восприятие с понятийным суждением, перенести это суждение на другие жанры и виды медиакультуры, связать фильм или иной медиатекст со своим опытом и опытом других людей и т.п.)
«Креативный»	Ярко выраженный уровень творческого начала в различных аспектах деятельности (перцептивной, игровой, художественной, исследовательской и др.), связанной с кино и иными медиа.

В дальнейших главах этой книги приводятся цитаты из многочисленных рецензий, написанных профессиональными кинокритиками и киноведами на советские фильмы. При этом, разумеется, предполагается, что кинокритики и киноведы обладают этим самым высоким уровнем кино/медиакомпетентности. Однако практика показывает (и в этом легко убедиться, сравнивая порой противоположные мнения кинокритиков об одном и том же фильме), что высокий уровень кинокомпетентности не исключает различных интерпретаций авторских позиций создателей

кинопроизведений и иногда даже противоположных оценок их художественной значимости.

Литература

Зоркая Н.М. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: Искусство, 1981. 167 с.

Левшина И.С. Как воспринимается произведение искусства. М.: Знание, 1983. 95 с.

Лотман Ю.М. Лекции по структурной поэтике // Труды по знаковым системам: Ученые записки Тартусского ун-та. 1964. № 160. С. 53-187.

Усов Ю.Н. Кинообразование как средство эстетического воспитания и художественного развития школьников: Дис. ... д-ра пед. наук. М., 1989. 362 с.

Ядов В.А. О диспозиционной регуляции социального поведения личности // Методологические проблемы социальной психологии. М.: Наука, 1975. С.89-106.

Ямпольский М.В. Полемические заметки об эстетике массового фильма // Стенограмма заседания «круглого стола» киноведов и кинокритиков «современность и задачи сов.киноискусства». 12-13 окт. 1987. М.: Изд-во Союза кинематографистов, 1987. С. 31-44.

Silverblatt, et al., (2014). Media Literacy: Keys to Interpreting Media Messages. Westport, CN: Praeger.

Potter, W.J. (2008). Media Literacy. London: Sage.

Самые кассовые советские фильмы в жанре драмы и трагедии

А зори здесь тихие... СССР, 1972. Режиссёр Станислав Ростоцкий. Сценаристы Станислав Ростоцкий, Борис Васильев. Актёры: Андрей Мартынов, Ирина Долганова, Елена Драпеко, Екатерина Маркова, Ольга Остроумова, Ирина Шевчук, Людмила Зайцева и др. **66,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Станислав Ростоцкий (1922–2001) – один из фаворитов советских зрителей. Из одиннадцати его полнометражных игровых фильмов восемь («А зори здесь тихие...», «Доживем до понедельника», «Дело было в Пенькове», «На семи ветрах», «Земля и люди», «Эскадрон гусар летучих», «Белый Бим – Черное ухо», «И на камнях растут деревья») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент**.**

Экранизируя известную повесть Бориса Васильева «А зори здесь тихие», Станислав Ростоцкий решил сыграть на контрасте черно–белых военных будней небольшого отряда новобранцев–зенитчиц, вступивших в бой с фашистами, и цветных воспоминаний девушек об их довоенном прошлом. Традиционная тема народного героизма органично сочеталась в картине с темой противоестественности войны, обрекшей на гибель еще только начинавших жить героинь. Режиссеру удалось создать слаженный актёрский ансамбль, состоявший в основном из дебютантов, и довольно подробно раскрыть характеры главных героев. Особенно яркой и драматичной получилась сцена гибели героини Ольги Остроумовой, в последние минуты жизни напевавшей куплеты старинного романса... Запомнился и Андрей Мартынов в роли "девчачьего командира" старшины Васкова. Когда старшина истошным криком: "Лягайт!!!" обезоруживал немцев, в отечественных кинозалах не раз вспыхивали аплодисменты...

На фоне бесчисленных боевиков о всепобеждающих военных разведчиках–десантниках и масштабных военных киноэпопей фильм "А зори здесь тихие..." казался в начале 1970–х чуть ли не эталоном правдивого отражения событий военных дней. Но в то же самое время оказался на "полке" фильм Алексея Германа "Проверка на дорогах" ("Операция "С новым годом!"), показавший войну более жестко и неоднозначно...

Кинокритики 1970–х встретили этот фильм Станислава Ростоцкого очень тепло, подчеркивая драматизм и эмоциональное воздействие его лучших сцен. Правда, Лев Аннинский (1934–2019), на мой взгляд, справедливо отметил плакатность цветных эпизодов картины: «Мне ближе другое: черно–белый, свинцом просквоженный лес сорок второго года, и крик старшины Васкова, который в одиночестве кружит по лесу, стреляя и прячась, водя немцев за собой...» (Аннинский, 1973: 33).

К аналогичным выводам пришел и Вадим Соколов. Высоко оценив гуманизм и правду характеров фильма, он посчитал, что ему «вредит прямолинейная по смыслу, откровенно назидательная рамка, связывающая эту историю военных лет с туризмом сегодняшней молодежи» (Соколов, 1972: 4).

Спустя 33 года киновед Александр Шпагин писал, что структура этого фильма с. Ростоцкого проста: «вначале мы знакомимся с героями, учимся отличать их друг от друга, а потом все они попадают в экстремальную ситуацию — то есть принимают бой. Типичная жанровая схема фильмов–катастроф! Главное здесь — сам экстрим, мы ждем его — и дожидаемся. Сложность, трагизм военной жизни, ломающей человеческие судьбы, тут ни при чем — мы можем быть спокойны: все проявят себя, как надо, но само напряжение боя, его эффектность, связанные с ним фронтовые «приключения» вызывают огромный зрительский интерес. Успех этих лент поистине всенароден — зрители испытывают абсолютный внутренний комфорт — ничто на экране не колеблет устоявшиеся принципы мифа, война превращается в интересное, насыщенное внешними коллизиями и драматизмом зрелище. Боевые эпизоды в «Зорях» перемежаются странными вставками, живописующими довоенные судьбы героинь фильма. Сделаны они в гротесково–сновидческой манере: на белом фоне появляются отдельные предметы, возникают какие–то приметы времени, и в этой условной среде столь же условно действуют персонажи — как

будто вклеенные в кадр. Критика упрекает режиссера в эклектизме — вставки кажутся чужеродными реалистическому миру фильма. Но сейчас понимаешь, что они здесь естественны и органичны. Автор фильма Станислав Ростоцкий подсознательно чувствует, что действует в пространстве тотального отстранения, а потому обнажает прием — условность воспоминаний тайно перекликается с жанровой условностью самого фильма, выдающего свой сюжет за подлинную правду о войне, но по ходу дела забывающего и о характерах, и об отношениях, а потому великолепно сворачивающегося в нормальный фильм–катастрофу» (Шпагин, 2005).

В 2015 году на экраны России вышел довольно тактичный ремейк фильма, сделанный режиссером Ренатом Давлетьяровым, но, разумеется, собрать многомиллионную зрительскую аудиторию новые «Зори...» уже не смогли...

Военная драма "А зори здесь тихие..." Станислава Ростоцкого собрала на портале кино–театр.ру свыше двух тысяч зрительских отзывов, в подавляющем большинстве положительных. Приведу только два характерных примера:

«Я считаю, что картина великолепная. И фильм, возможно, и лучше книги. Мне кажется, что это благодаря личному отношению фронтовика–режиссера Ростоцкого к теме "женщина на войне". Актрисы, игравшие в этом фильме, рассказывали, как снималась картина, как многому учил их режиссер, как они не играли, а жили в кадре жизнью своих героинь. И не зря первым зрителем картины стала воевавшая женщина, которая в результате ранения потеряла к тому времени зрение. Ростоцкий привез ее на просмотр и все, что происходит на экране, ей пересказывал. Если не ошибаюсь, она была знакома с режиссером с фронта и, так или иначе, повлияла на его судьбу» (М. Морозова).

«Смотрела этот фильм раз десять. Девочки стали для меня просто родными. Фильм динамичный, прекрасно передает литературный источник, и в то же время оригинален... Особый прием чередования черно–белого кадра и цветного помогает лучше воспринять мир и войну, воспоминания и реальность. Актёры подобраны исключительно правильно. Нет ни одной претензии. Девчата все очень милые, живые, со своими проблемами и мечтами — этим они и ценны. ... истинно художественный фильм великого мастера о жизни и смерти обычных людей в Великой войне. Низкий поклон, светлая память погибшим в той войне обычным людям и военнослужащим. Свою благодарность Ростоцкому я просто не могу выразить словами. Этот фильм я посмотрела в 13 лет впервые. Может быть, я стала той, что я есть, отчасти благодаря этому фильму» (Людмила).

Калина красная. СССР, 1974. Режиссёр и сценарист Василий Шукшин. Актёры: Василий Шукшин, Лидия Федосеева–Шукшина, Иван Рыжов, Лев Дуров, Георгий Бурков и др. **62,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Шукшин (1929–1974) поставил всего пять полнометражных игровых фильмов, три из которых («Живет такой парень», «Печки–лавочки», «Калина красная») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Эта криминальная мелодрама, увы, стала последней режиссерской работой Василия Шукшина. Спустя несколько месяцев после премьеры «Калины красной» Василий Макарович неожиданно скончался на съемках военной драмы С. Бондарчука «Они сражались за Родину». Он так и не успел осуществить свой главный замысел – экранизировать собственный роман о Степане Разине «Я пришел дать вам волю»...

История, рассказанная в «Калине красной», взята из тюремно-лагерного фольклора (хорошая чистая женщина полюбила матерого зэка). А поскольку через лагеря и тюрьмы в СССР прошли десятки миллионов, она поистине обрела народную популярность («Калина красная» – один из самых кассовых фильмов отечественного кинематографа).

Первоначальный замысел финала фильма был жестче: Егор Прокудин, испытывая невыносимые муки совести, вешался на березе... Под давлением цензуры В.Шукшин изменил финал фильма.

Пожалуй, только этот знаменитый фильм Василия Шукшина одинаково высоко был оценен как кинокритиками, так и массовой аудиторий. При этом как в 1970–е годы, так и сегодня.

Прав был кинокритик Георгий Капралов (1921–2010): «В иной трактовке история «Калины красной» могла бы стать и заурядной уголовной хроникой и дешевой мелодрамой. Шукшин поднимает ее на высоту нравственно–философского раздумья о жизни, о ее истинных и ложных ценностях» (Капралов, 1976: 76).

В «Калине красной», действительно, «перемешались такие, казалось бы, разнородные качества, как пафос и жестокость авторского взгляда, тонкий слух и вкус к афористически яркому слову, к шутке, мягкая усмешливость и недобрая ирония, сентиментальность и злость, – злость яростносного оскала, сживающихся кулаков» (Левшина, 1975: 6).

Константин Рудницкий (1920–1988) в своей объемной аналитической рецензии, опубликованной в журнале «Искусство кино» писал, что «удар, который наносят нам в финале судьба и автор, ... мучителен и тяжел. Но он выталкивает все содержание фильма на новую высоту бескомпромиссного размышления о нравственном облике человека, который так легко исказить и опошлить и которому так немыслимо трудно вернуть прежнюю цельность и подлинность» (Рудницкий, 1974: 50–51).

В статье в журнале «Искусство кино», опубликованной уже в постсоветские времена, известный культуролог и киновед Нея Зоркая (1924–2006) писала, что структура «Калины красной» «являет собой некий троп, то есть двуплановость, когда одновременно, нераздельно и слитно реализуются сразу оба значения: и буквальное, и иносказательное. В повести о воре, освобожденном из тюрьмы и убитом былыми товарищами, читается иная трагедия – трагедия отпадения, в ней поставлены конечные вопросы бытия человеческого: о долге, о вере и безверии, о жизни и смерти. Язык картины полон христианских символов, пусть даже автор об этой символике специально не думал: рыба (символ Христа), птицы белые и птицы черные... Здесь уже не эзопов язык, а, скорее, система вынужденных и, возможно, добровольных умолчаний. И ныне, уже без помощи Эзопа, можно сказать, что перед нами произведение религиозного искусства, восходящее в дальнем своем истоке к евангельскому сюжету благоразумного разбойника» (Зоркая, 1998).

И как это часто, увы, бывает в жизни только потом, «когда Шукшин скончался, все поняли, что гибель Егора Прокудина в конце фильма была в некотором роде пророческой — уж больно не любил Василий Макарович смерть главного героя в кадре, считал это слишком сильным давлением на зрителя, но и не убить своего героя не мог. И уже постфактум, после триумфального успеха «Калины красной», к нему на могилу пришли многие из старых недоброжелателей, включая режиссера Станислава Ростоцкого. Это он вместе с Татьяной Лиозновой и Григорием Бритиковым закрыл так и не реализованного «Стеньку Разина» на стадии разработки на студии Горького. Он отказывался дать Шукшину главный приз за последний фильм на кинофестивале в Баку, где был председателем жюри. Его можно понять: Ростоцкий, ветеран Великой Отечественной, хотел дать награду картине Леонида Быкова «В бой идут одни старики». Но Быков сам вступился за «Калину красную», сказав: «В списке, где будет Василий Шукшин на первом месте, я почту за честь быть хоть сотым. Ведь моя картина — это рядовой фильм о войне, а его — это настоящий прорыв в запретную зону, прорыв в сферу, о которой раньше и думать–то не позволялось. Так и передайте мои слова руководителям фестиваля». Сейчас никто об этом конфликте не помнит. А самому Шукшину наверняка все это было и неважно, ведь для него ключевым элементом был человек в настоящем. Такой, как Егор Прокудин — персонаж настоящего времени, актуальный и нужный даже спустя сорок лет» (Афанасьев, 2019).

В 2019 году отреставрированная «Калина красная» была показана на кинофестивале в Венеции и этот показ стал одним из самых ярких событий этого всемирного форума.

Сегодняшние зрители не устают спорить о «Калине красной», резко разделившись во мнениях на «за» и «против»:

«За»:

«Какое незабвенное чудо этот фильм, как Шукшин протянул через несколько поколений эту непрерывающуюся ниточку, задевающую душу любого русского человека. Фильм такой простой, такой понятный и такой вечный, загадочный и сложный. Так и вижу глаза Шукшина – прищуренные, как от степного ветра, с глубоко затаенной болью и видящие вдалеке что–то такое, что не всем дано» (Ксения).

«Да ведь Шукшин образом Егора Прокудина старается показать, в кого превращается крестьянин, которого лишили права самостоятельно работать на земле и зависеть от результатов труда своего. Не противопоставляет Василий Макарович город и деревню, а

постоянно задаётся вопросом: почему русский крестьянин бросает родную землю и идёт искать лёгкой жизни в том же городе, а то и на преступную дорогу сворачивает? И сам отвечает на этот вопрос в своих фильмах, в том числе и в "Калине красной", и в "Печках–лавочках". Это же крик души Шукшина – не мог он равнодушно наблюдать вырождение и исчезновение русского крестьянства. И сейчас не дают крестьянину голову поднять, мы с вами это изо дня в день видим, магазины, посещая, видя засилье иностранных продуктов с дикими ценами» (Калинка).

«Против»:

«Этот фильм такая же "удача" Шукшина, как его роман "Любавины". Почему люди так подвержены стереотипам и штампам? Если Высоцкий, то любой вздох его гениален, если Шукшин, то любая роль и любой фильм его – глубоко проникновенный и "о России". Актер он – никакой, такое чувство, что это его документальное интервью. Сюжет был бы хорош для короткого рассказа, в чем Шукшин действительно мастер, но для такой ленты замысел беден и тускл – вот и получилась халтура» (Роман).

«Фильм по тем временам, конечно, броский. Произвёл впечатление на контрасте со слащавым советским позитивом. Но мне фильм не нравится – много в нём уголовного китча на потребу публики. Любовно–лирическая линия совершенно поверхностна и неубедительна. Не вижу в фильме глубины мысли. Вообще, Шукшина недолюбливаю за то, что есть в нём это: вот у вас, городских» (Ирина).

Маленькая Вера. СССР, 1988. Режиссёр Василий Пичул. Сценарист Мария Хмелик. Актёры: Наталья Негода, Андрей Соколов, Юрий Назаров, Людмила Зайцева, Александр Негреба и др. **54,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссёр Василий Пичул (1961–2015) поставил 11 полнометражных игровых картин, но лишь одна из них – драма «Маленькая Вера» вошла в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Маленькая Вера» стала сенсацией задолго до выхода на широкий экран. Возникали и множились самые невероятные слухи. Время от времени поговаривали, что дебютная картина молодых супругов — сценаристки Марии Хмелик и режиссера Василия Пичула — открыла счет новой «полке». Но все подлинные и мнимые барьеры остались позади, фильм вышел на экраны, и стабильные кассовые аншлаги убеждали, что сенсация не оказалась мнимой.

В чем причина успеха? Корреспондент столичной «Недели» Вадим Верник позволил себе предположить, что многие «рядовые» зрители, еще толком не зная, о чем эта картина, рвутся на нее, чтобы увидеть на экране... эротику. Из-за одной-единственной сцены, снятой с небывалой ранее откровенностью, пошел слух, что «Маленькая Вера» — «первый отечественный порнофильм». На что режиссер картины немедленно парировал: «Поначалу у меня даже появилось желание снять настоящий порнофильм, чтобы доказать: «Маленькая Вера» никакого отношения к порнографии не имеет!».

Согласившись, что между порнографией и эротикой дистанция, как утверждают классики, огромного размера, не стану продолжать дискуссию по данной проблеме, отослав желающих к трем номерам журнала «Смена» за 1988 год (статья «На белой простыне экрана»). Замечу лишь одно: если бы дело было только в одной, в самом деле, чрезвычайно смелой для нашего экрана эротической сцене, зрительский успех фильма вряд ли был бы столь внушительным. Ведь на «Фанни и Александр» Ингмара Бергмана или на «Полковника Редля» Иштвана Сабо даже в Москве не собирались гигантские очереди у касс. А ведь в этих сложных философских произведениях есть весьма, откровенные эротические эпизоды.

Так что не в них дело. Здесь иное. Успех «Маленькой Вере» обеспечила небывалая прежде откровенность в показе обычной, «среднестатистической» рабочей семьи и типичной судьбы молодой женщины провинциального города (или, если брать столичные города, — «девчонки с окраины»).

В картинах недавнего прошлого («Семья Ивановых», «Баламут», «Это сильнее меня», «День свадьбы придется уточнить» и т.п.), так или иначе затрагивающих проблемы жизни рядовых советских людей, на экране возникали почтенные отцы семейств, свято хранящие традиции пролетарской сознательности, домовитые, отглаженные и приветливые хозяйки,

благородные, веселые парни и девушки, совмещающие работу с вечерней учебой в институте. Конфликты возникали сплошь пустяковые, легко разрешимые, часто вовсе комедийные. Словом, тишь да гладь...

Только за стеной кинозала все было иначе: глава семьи, вернувшись с ночной смены и хорошенько выспавшись из двух видов досуга – телевизора и бутылки – привычно выбирал последнюю...

Хозяйке, вдоволь набегавшейся после работы, по магазинам с пустыми прилавками и огромными очередями, было уже не до лучезарной улыбки. Предоставленные самим себе сыновья «балдели» на стадионах, в подворотнях и на дискотеках. А дочери...

Об одной из этих дочерей и рассказывает фильм М. Хмелик и В. Пичула. Молодая актриса Наталья Негода хорошо чувствует характер своей столь непривычной для отечественного кино героини: Вера не блещет интеллектом, притерпелась к бесконечным пьянкам отца и нравоучениям матери. Ее мир — танцплощадка, вокруг которой прогуливаются милиционеры с овчарками, убогие заведения со скудным меню, «загранично» называемые барами, полупьяные откровения в компании крикливо одетой безвкусно накрашенной подружки, готовой повеситься на шею любому смазливому парню...

У маленькой Веры все маленькое — и рост, и надежды, и недолгое любовное счастье. Пользуясь преимуществами избранного режиссером жанра натуралистической драмы, Наталья Негода ведет любовную линию своей героини, если так можно выразиться, «анти-платонически» (в картине даже в диалоге обыгрывается это не слишком знакомое Вере слово).

Фильм поставлен в духе так называемого «прямого кино», с почти протокольной точностью воспроизводящем убогий быт так называемой «средней советской рабочей семьи» Разумеется, авторы здесь не совершили открытия. Особенно, если брать в расчет поставленные в похожем жестком, натуралистическом ключе фильмы венгров Пала Эрдоша («Принцесса») и Пала Габора («Поездки с Якобом»), поляков Кшиштофа Занусси («Константа») и Кшиштофа Кеслевского («Случай»).

Но в нашем кинематографе «Маленькая Вера», бесспорно, резко выделяется среди картин на современную, в том числе молодежную тему. Даже на фоне таких удачных работ, как «Пацаны» Д. Асановой, «Игры для детей школьного возраста» А. Ихо и Л. Лайус, «Непрофессионалы» С. Бодрова, «Легко ли быть молодым?» Ю. Подниекса.

Впрочем, все выше сказанное не означает, что «Маленькая Вера» без пяти минут шедевр. Не все линии картины одинаково убедительны. К примеру, вызывает удивление театральное комикование Александра Ленькова, играющего роль соблазненного Вериной подругой «папика»....

В перестроечные времена от имени многочисленных сторонников дебютного фильма В. Пичула квалифицированно выступил киновед Виктор Божович (1931-2021): «Маленькая Вера», при том что ее авторы молоды, представляется мне работой наиболее зрелой и многообещающей. В ней совершенно нет стилистических изысков, зато достигнуто редкое единство между сюжетом, манерой повествования, изобразительными решениями ..., игрой актеров, достигающих полного соответствия между ситуацией, жестом, репликой и интонацией. Те, кому фильм не понравится (а таких наверняка будет немало), бросят ему упрек в натурализме. Я с таким упреком не согласен. ... Авторы «Маленькой Веры», сценаристка Мария Хмелик и режиссер Василий Пичул, не склонны списывать человеческие низости на бытовую среду. Здесь герои не противостоят обстоятельствам, не страдают под их гнетом, но существуют с ними в каком–то вялом согласии. Слишком откровенное изображение сексуальных развлечений молодых людей многих возмутило. А другое не возмутило? Вся картина жизни, в правдивости которой вряд ли возможны сомнения, не возмутила? ... Авторы «Маленькой Веры» смотрят холодным взором на своих недавних сверстников, они не сокрушаются, не обличают, не идеализируют они констатируют: такова жизнь. Они как будто никого ни в чем не хотят убеждать, и, может быть, именно поэтому их фильм приобретает особую убедительность. Фильм решительно не желает ничего подкрашивать и подслащивать. Он дает социальный диагноз и не претендует на большее. Хотите увидеть жизнь как она есть — идите и смотрите «Маленькую Веру». Хотите, чтобы вам «сделали красиво», помогли сохранить душевный уют, – к вашим услугам множество других фильмов, полный набор утешительных и развлекательных суррогатов. Только я предпочитаю «Маленькую Веру» и надеюсь, что она откроет в нашем

кино новое направление — направление сурового и горького реализма. Думаю, что в плане общественного самосознания это именно то, что нам сейчас необходимо» (Божович, 1990: 128).

Более сдержанно, хотя тоже положительно оценил «Маленькую Веру» кинокритик Юрий Богомолов (1937-2023): «Картине предъявляется тот моральный счет, что должен быть адресован обществу, которое на протяжении довольно продолжительного времени обольщало и обольщалось относительно своего социального благополучия и нравственного здоровья, а затем и вовсе впало в спячку. … Обнаружилось, что между поколениями не расщелина (как это можно было подумать, глядя фильм «Курьер»), а пропасть. В «Маленькой Вере» между людьми образовались звуконепроницаемые перегородки. Обыкновенно в конфликтах между «отцами» и «детьми» последние воплощают идеальное, романтическое начало. Здесь оба поколения погрязли в полубессознательном прозябании и в совершенно бессознательном взаимном озлоблении. … Впрочем, отвага авторов имеет свой предел. Видно, что в какой–то момент они не удержались от того, чтобы не сгладить остроту коллизии. Это выражается в том, что «дети» слегка романтизируются, то есть предстают более осознанно живущими. Они даже предъявляют нечто вроде морального счета «отцам». Они испытывают своего рода рефлексию по поводу собственного образа жизни» (Богомолов, 1990: 129).

А вот тогдашний кинокритик (а ныне теленачальник) Сергей Шумаков посмотрел на «Маленькую Веру» в ином ракурсе: «Мешает же мне восхищаться мастерством режиссера, который с таким блеском воссоздал на экране жутковатую картину современных нравов, то, что можно было бы назвать невольным высокомерием. Не в том оскорбительном смысле, что, мол, автор брезгливо взирает на своих героев, понимая, что и они сами, и их дети от рождения приговорены жить по–свински, а в том смысле, что автор, как мне кажется, сам еще до конца не уяснил для себя той позиции, которую он занимает по отношению к своим героям. Особенно это чувствуется в сопоставлении портретов «отцов» и «детей». Увы, тут надо признать, что в фильме, как часто и в жизни, «дети» существуют за счет «отцов». В фильме дети выглядят раскованнее и умнее потому, что глупее, примитивнее, а подчас и карикатурнее выглядят взрослые. И в этой обратной зависимости заключена какая–то, подчеркну — художественная, неправда. Режиссер пытается сбить ее, нейтрализовать. Он постоянно набирает дистанцию, стремится остаться в пределах объективного взгляда, но как только ему это удается, открывается нечто еще более страшное — пустота. А в это «темное царство», где все «скованы одной цепью» и навечно прижаты к земле, не может пробиться не то что луч — даже проблеск света. Возможно, кому–то этот вывод и покажется откровением. Мне же, признаюсь, уже наскучило смотреть фильмы о любви, весь пафос которых сводится к мысли о ее тотальной невозможности» (Шумаков, 1990: 131).

В постсоветские времена «Маленькая вера» все чаще воспринимается как самый знаковый фильм эпохи советской «перестройки»: «Маленькая Вера – самый зримый символ перестроечного кино и – перестроечной разрухи в головах. Безусловно, были и другие – всевозможные Арлекино, Аварии, Интердевочки, Взломщики и Фанаты. Но все они меркнут и тускнут рядом с трагедией пустоголовой Верочки. Вероятно, сказался несомненный талант самого Пичула? Фильм гадкий и вредоносный, но яркий, жестокий и сильный» (Иванкина, 2015).

Спектр мнения зрителей XXI века о «Маленькой Вере» весьма разнообразен.

«За»:

«Сегодня в очередной раз смотрела этот фильм. Фильм – очень серьезный. Настолько правдоподобный, аж страшно – все от рваного халатика Веры, до вечно готовящей и закручивающей чего–то, матери. Много таких семей и было, да и сейчас, наверно, не поубавилось. Необустроенность быта – это мало сказано. Ужас полный – отец пьет, мать, как будто амеба (лишь бы приготовить пожрать), а Вера, по сути, никому не нужна. Родители, вроде бы, и труженики, а детьми–то и не занимались. И сынок не особо–то у них "гостил", и Вера такая стала, потому что ей особо никому не была нужна. Фильм оставляет сильное впечатление» (Ирина).

«Я думаю, это типичная, простая среднестатистическая советская семья. С такой обыденной, скучной однообразной жизнью. Люди просто живут так, как умеют, и обвинять их в этом нельзя. … В те времена было всё по–другому, людей держали в железном кулаке, они были словно болтики от единого советского организма. Индивидуальность личности

теряемся. Люди умеют лишь просто жить, устав после работы, они пьют, мать готовит есть, от них большего не требуется. Дочь катится по наклонной. Тоже ни к чему не стремиться и ничего не хочет, не потому что родителям не нужна, а потому что она такая же как они и не хочет быть лучше. Легендарный фильм, по–моему, лучший на все времена, я и себя в нём узнала... Очень хорошая школа жизни» (М. Михалева).

«Против»:

«Безмозглая героиня, недалёкий её друг, алкаш–отец, замотанная мать... Авторы фильма хотели показать худших советских людей. И это удалось. Не понравился фильм тогда, не нравится и сейчас. Это не кино» (Норд).

«Неоднозначная оценка»:

«Отношение к этому фильму у меня двоякое – я категорически не согласен с режиссёрским пониманием проблем, которые он поднял в своём фильме: молодёжь, дескать, у нас замечательная, самая лучшая в мире, а всё виноваты старики, на своём паскудном примере её развратившие. Мне куда более симпатичны мать и отец, хотя их режиссёр попытался показать их в самом неприглядном, чуть ли не цирковом виде... Режиссёр, вставив в фильм секс–сцену, преследовал две цели: заманить зрителей на показ и отвлечь внимание критики на недозволительную откровенность происходящего в общаге. Ему это удалось. Под соусом из намёков на эротику в сознание людей проникло гнильё. А если оценивать фильм исключительно как художественное произведение, то он великолепен. Никакой фальши (особенно Людмила Зайцева и Юрий Назаров – гениальные работы). Те идеи (хотя и крайне спорные), которые Пичул хотел донести до зрителя, он донес очень убедительно» (Илья).

Офицеры. СССР, 1971. Режиссер Владимир Роговой. Сценаристы: Кирилл Рапопорт, Борис Васильев. Актеры: Георгий Юматов, Василий Лановой, Алина Покровская, Александр Воеводин, Наталья Рычагова и др. **53,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Самой популярной картиной режиссера Владимира Рогового (1923–1983) были военно–приключенческие романтичные «Офицеры». Всего этим режиссером было снято восемь полнометражных игровых фильмов, и все из них («Годен к нестроевой», «Офицеры», «Горожане», «Юнга Северного флота», «Несовершеннолетние», «Баламут», «У матросов нет вопросов», «Женатый холостяк») вошли в тысячу самых популярных советских лент.

В свое время мне удалось посмотреть фильм «Офицеры» задолго до ее официальной премьеры: я побывал на творческой встрече с режиссером фильма Владимиром Роговым, который представил и показал фильм зрителям. По тому, как В. Роговой эмоционально говорил об «Офицерах», было ясно, что он уже тогда понимал, что снял главный фильм своей жизни. Последующие годы это подтвердили...

Советские кинокритики встретили фильм прохладно.

В постсоветские времена мнения российских кинокритиков были более мягкими:

«Главный фильм о Советской Армии вообще и ее офицерском корпусе в частности сделан, в принципе, как сугубо пропагандистское полотно, полнометражный рекламный ролик с запоминающимся слоганом: 'Есть такая профессия – Родину защищать'. Удивительно, как эти слова, сказанные военспецом из дворян, бывшим царским офицером, пропустил идеологический отдел ЦК КПСС – ведь фактически они ставят военных не только выше любой идеологии, но и выше Присяги государственному строю. ... Удивительно, как много событий авторы фильма уложили всего в полтора часа экранного времени, начав с приключений, погонь и перестрелок. Плакатность картины разбивается о целый ряд небольших новелл, сделанных с редким мастерством, наполненных множеством забавных подробностей и лирическим юмором. ... Пафос, неизбежный для фильмов такого рода, нигде не кажется фальшивым» (Гришин, 2005)

«Родину защищать. Есть такая профессия, взводный», — повторяли вслед за гуру–военспецом рыцари самого династического, самого кастового и традиционно уважаемого в России ремесла. Павших в бою берут в рай без волокиты — шалые солдаты империи с младых ногтей бронировали себе места в лучшем из миров. Озабоченным русской ментальностью следует первым делом показывать именно эту картину — про крестный путь

от лейтенантских кубарей к генеральским звездам, кубанки набекрень и примотанное бинтами к рукам личное оружие» (Горелов, 2006).

«С точки зрения того, что сейчас называется российским кино, в картине имеется, наверно, «лакировка людей». Если бы «Офицеров» снимали году примерно в 2011–м — вероятно, для жизненности красноармейцы должны были подглядывать сквозь дырявые мишени за личной жизнью взводного. Командование должно было пить водку вёдрами и бросать солдат на верную гибель, а от начальницы санитарного поезда обожжённые бойцы требовали бы пронзительно правдивого показа сисек. И, конечно, фильм безмолвно задавался бы вопросом на каждом кадре — во имя чего это они. Во имя чего эта Родина. Во имя этого материального убожества, нищеты и новых смертей? … К счастью, картину «Офицеры» писали, снимали и играли не ушибленные «культурой побеждённых» дети и внуки, а перечисленные в начале рецензии свидетели и непосредственные участники истории. И поэтому им удалось без всякого надрыва донести, казалось бы, очень пафосную идею» (Мараховский, 2016).

Отзывы зрителей XXI века об «Офицерах», как правило, позитивны:

«Фильм – настоящая кинолегенда. Смотрю его с замиранием сердца, весь фильм держусь, но в финале, когда звучит песня, на словах: "Те, кто брал Берлин" начинаю реветь. … сцена, когда Иван бежит к ничего не подозревающей Любочке, сидящей на скамейке, невероятно хороша» (Ольга).

«Фильм замечательный. Во все времена, у всех народов есть свои легенды, сказания, былины. Люди знают, что не всё в них правда, но это не важно, важно, что они несут в себе. Не важно, народный ли это эпос, или фильм, сделанный по госзаказу. Важно, что воспитывается любовь к Родине и готовность её защищать» (Игорь).

«На мой взгляд это хорошо сделанное кассовое, зрительское кино или как бы сказали сегодня – блокбастер с элементами патриотизма и любви к родине. А как в блокбастере обойтись без киноляпов? Там есть ляпы и покруче. А сейчас таких фильмов нет» (Кинолюбитель).

Бабье царство. СССР, 1968. Режиссер Алексей Салтыков. Сценарист Юрий Нагибин. Актеры: Римма Маркова, Нина Сазонова, Светлана Жгун, Анатолий Кузнецов, Ефим Копелян, Виталий Соломин и др. **49,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Салтыков (1934–1993) за свою творческую карьеру поставил 16 фильмов, десять из которых («Друг мой, Колька!», «Председатель», «Бабье царство», «Директор», «Возврата нет», «Семья Ивановых», «Сибирячка», «Полынь – трава горькая», «Емельян Пугачев», «Крик дельфина»), вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Психологическая драма А. Салтыкова «Бабье царство», действие которой происходит в оккупированной гитлеровцами советской деревне, стала одной из самых значимых в карьерах режиссера А. Салтыкова и сценариста, писателя Ю. Нагибина. Степень правдивости изображения немецкой оккупации в этом фильме была непривычной для советского экрана. В какой-то степени картина была безжалостна по отношению к любителям военно-приключенческой тематики, где «наши» всегда и всюду побеждали…

Мощно и, что называется, «на разрыв», была сыграна главная женская роль актрисой Риммой Марковой (1925-2015).

Советская кинопресса встретила «Бабье царство» неоднозначно.

Кинокритик Ромил Соболев (1926–1991) в «Спутнике кинозрителя» прозорливо предсказал, что этот фильм, как и в случае с «Председателем», «поделит зрителей на тех, кто будет приветствовать «Бабье царство», и тех, кто будет картину ругать. Но равнодушными никого не оставит. Салтыкова как режиссера можно ценить или критиковать (за известное пренебрежение к тому, что называют современным языком кино), но у него есть редкостное чувство «движения жизни», умение увидеть ее в развитии, увидеть ее неподчиненность случайностям и зависимость от того, что народная мудрость возводит в нравственный закон» (Соболев, 1968).

Среди противников «Бабьего царство» оказался кинокритик Константин Щербаков: «Задавшись целью поведать о тяжелой женской судьбе, изобразить жизнь, как есть, не боясь

ее жестоких сторон, авторы, мне кажется, не очень представляли себе, какой итог хотят они извлечь из показанного. И художественно неотобранное, неосмысленное нагромождение натуралистических, трудных для глаза эпизодов начинает мстить за себя, оборачивается нравственной неразборчивостью и глухотой, приводит к искажению того, что мы привыкли понимать под словами «Народный характер» (Щербаков, 1969).

С Константином Щербаковым спорила Наталья Ильина (1914–1994), утверждавшая, что художественный уровень фильма довольно высок: «Натурализм? И такое говорили о фильме. Но не открещиваются ли некоторые этим словом от тревожащей душу правды? Если держаться исконного значения слова, называя «натурализмом» грубое и механическое списывание с натуры, то произведение, которое трогает и потрясает, натуралистическим назвать нельзя. ... В фильме «Бабье царство» есть достоинства, и есть недостатки. Но одного в нем нет – равнодушия и вялости» (Ильина, 1969).

Сегодняшние зрители оценивают «Бабье царство» в основном позитивно:

«Первый раз посмотрела этот фильм в кинотеатре лет в 18. После этого долгие годы не смотрела его... Не могла. До того страшный и жестокий фильм про войну. Сердце кровью обливается. В этом году не выдержала и посмотрела. С годами первое ощущение не пропало. Так же тяжело его смотреть. А мне 50. Просто ещё больше начинаешь понимать, что вынесли наши люди в годы войны, удивляешься, как они смогли всё это пережить и остаться людьми. ... Игра актеров поражает до глубины души. Действительно, ком в горле стоит весь фильм» (Натали).

«Все дальше и дальше уходит от нас война... А боль и горечь от потерь останутся навсегда. Для того чтобы знать и помнить эту войну и нужны такие фильмы. Для меня самые страшные фильмы о войне – являются «Радуга» и «Бабье царство». Когда смотришь батальные фильмы о войне, фашистов толком и не видишь, они как бы идут фоном. Там бои, гибель солдат. Это понятно, тоже страшно. Но жить под фашистами в угнетенных деревнях – это вдвойне страшнее. Когда нет мужей, нет защиты, рядом чужие вражеские лица, унижение, казни, когда на твоих глазах гибнут дети. Страшные фильмы. Да. Но смотреть их надо, хотя бы потому, чтобы не забыть правду о войне» (Н. Волкова).

Даурия. СССР, 1972/1973. Режиссер Виктор Трегубович. Сценаристы: Юрий Клепиков, Виктор Трегубович (по роману К. Седых). Актеры: Виталий Соломин, Юрий Соломин, Василий Шукшин, Ефим Копелян, Аркадий Трусов, Пётр Шелохонов, Вера Кузнецова, Фёдор Одиноков, Любовь Малиновская, Виктор Павлов и др. **49,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Трегубович (1935–1992) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, из которых вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли три: военная драма «На войне как на войне», масштабная историческая драма «Даурия» и мелодрама «Трижды о любви».

Наряду с замечательным фильмом «На войне как на войне» «Даурия» — одна из самых известных и значимых режиссерских работ Виктора Трегубовича. Зрителей покорили ярко сыгранные роли братьев Юрия и Виталия Соломиных. Запомнился и харизматичный атаман в колоритном исполнении Ефима Копеляна. Конечно, «Даурия» по уровню показа драматизма гражданской войны уступала «Тихому Дону», но поставлена она была с размахом и пристальным вниманием к деталям быта и нравов казачества.

Советские кинокритики встретили «Даурию» довольно сдержанно, упрекая ее в доминировании развлекательности:

«Произведение, конечно, не лишено недостатков: в первой серии есть элементы излишней красивости, любования своеобразным бытом казачества, во второй — привычные способы изображения баталий, схваток, погонь, но в целом это интересный фильм, воскрешающий страницы истории, отшумевшие события и образы их участников» (Белявский, 1972).

«Развитие образа главного героя в фильме оказалось пунктирным: его жизнь распадается на цепь эпизодов, которых явно недостаточно для того, чтобы показать эволюцию характера внутренне оправданной. Популярный актер В. Соломин пытается спасти положение. В первой серии ему удается создать образ обаятельный, но и только.

Значительность его героя можно пока признать лишь авансом. ... Во второй части картины перед нами сложившийся красный командир. ... Результат этого, надо признаться, оказался неожиданным: вторая серия приобрела все черты приключенческой ленты. Лихая перестрелка в казначействе, гротескно карикатурные анархисты, эффектный захват спящих «беляков» – все это, кажется, явилось из какого–то другого фильма, из мира «неуловимых»... Фильм остался без авторской концепции. Он вряд ли запомнится как произведение самоценное, и зрителю, роман не читавшему, могут показаться недостаточными многие из его сюжетных или психологических мотивировок, связей» (Кичин, 1972).

А вот зрители – и в 1970–е годы и сейчас по большей части относятся к «Даурии» весьма положительно:

«Замечательный фильм, смотрелся на одном дыхании. Великолепная игра актёров! Очень правдиво показаны жизнь и быт казачества, являющегося тогда опорой Российского государства, а так же братоубийственная гражданская война. Мне запомнились слова атамана в исполнении непревзойдённого Ефима Копеляна: «Не допущу крови среди своих....!». Нынешнему кинематографу нужно учиться и учиться профессионализму и честности на подобных фильмах!» (Ю. Жбанков).

«На днях посмотрел по ТВ. Ранее не видел этого фильма... Потрясающий фильм! Потрясающий! Но до момента большевистской и красной пропаганды. На фоне современных дешевых фильмов и сериалов "Даурия" – глоток воздуха в затхлой атмосфере. Есть на что посмотреть: актёрская игра, режиссура, операторская работа, исторические моменты, натура – всё на высшем уровне. Быт того времени, нравы, традиции переданы досконально, грамотно, без прикрас. Не видно ни одного ляпа или фальши. Вот это фильм. Сейчас это уже как исключение, чем правило. Современные сериалы – мерзость. "Даурию" смотрел и восхищался» (Олег).

ЧП – Чрезвычайное происшествие. СССР, 1958–1959. Режиссер Виктор Ивченко. Сценаристы: Григорий Колтунов, Виталий Калинин, Д. Кузнецов. Актеры: Михаил Кузнецов, Александр Ануров, Вячеслав Тихонов, Таисия Литвиненко и др. **47,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Ивченко (1912–1972) поставил 13 фильмов, из которых 8 («Судьба Марины», «Есть такой парень», «ЧП», «Иванна», «Серебряный тренер», «Гадюка», «Десятый шаг» и «Софья Грушко») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Политическая драма «ЧП – Чрезвычайное происшествие» была, несомненно, событием советского кинопроката конца 1950-х. В основе этой ленты – реальные факты, когда чанкайшисты, по сути, взяли в плен экипаж советского корабля. Однако факты эти, разумеется, были подвергнуты необходимой идеологической трансформации. Будь в этом фильме иной актерский состав, быть может, он и не собрал бы без малого полсотни миллионов зрителей. Однако актеры, особенно – молодой Вячеслав Тихонов – сыграли свои роли настолько зажигательно, что вызвали у массовой аудитории искренние чувства сопереживания...

В свое время «ЧП – Чрезвычайное происшествие» воспринималась советской кинокритикой с коммунистическим пафосом и положительно сдержанной оценкой его художественных качеств.

Постсоветский кинокритик М. Иванов написал о фильме коротко и сдержанно, отметив, что «ЧП», сделанное «в пропагандистских традициях, но, как ни странно, смотрится. Может, благодаря игре Тихонова в роли озорного и веселого парня из Одессы?» (Иванов, 2001).

Зато кинокритик Денис Горелов оценил его в своем привычном ерническом стиле: «В 59–м, к десятой годовщине КНР, рекордное количество советских зрителей собрал двухсерийный черно–белый боевик студии Довженко «ЧП» — о захвате чанкайшистами мирного танкера «Туапсе» летом 1954 года. ... Экипаж ... твердил в унисон: «Есть одно правительство — правительство Китайской Народной Республики. Другого Китая не существует. Хотим домой». Интересно, что именно в те годы складывался образ адова

капиталистического искушения: женщины, дансинги, злато и вино (прежде враги не соблазняли, а коварно обманывали доверчивых козлят); идеология через зубы признавала, что за железным занавесом живут жирнее, хмельнее и скоромнее. Зато у нас — чище и возвышенней: моряки шарахались от кукольных китайских проституток, как Хома от Вия, ананасы выкидывали в иллюминатор, а к вину и вовсе не притрагивались («Молодцы ребята, никто не отпил», — радовался комиссар, вертя в руках неоткупоренную бутылку). Все категорически отказывались называть номер своего военного билета и сумму зарплаты. А после тайком отколупывали на память портрет Ленина из судовой стенгазеты...» (Горелов, 2018).

Нынешние зрители, разумеется, замечая идеологическую составляющую «ЧП», все равно, как правило, оценивают этот фильм положительно:

«Посмотрела впервые этот фильм, будучи подростком. Как он заставлял переживать, какой нестандартный увлекательный сюжет! Сейчас эта картина многим покажется наивной (именно политической стороной), но, тем не менее, на таких фильмах должна взрослеть молодёжь. А Тихонов – обаятельный красавец, как всегда бесподобен!» (Анастасия).

«С детства очень люблю этот фильм, посмотрела его впервые в пятом или шестом классе, когда формируется романтическое восприятие, а этот фильм просто пронизан романтизмом, героической патетикой. И знаете что? Пересмотрела его сейчас и поняла, что ничего не изменилось. Неважно, насколько он соответствует действительности, произошедшей с экипажем, разве от этого меняется восприятие фильма? И если честно, совершенно не мешает советская идеология. Дело не в ней, а в игре актеров, увлекательном сюжете, сопереживании» (Евгения).

Любовь Яровая. СССР, 1953. Режиссеры: Ян Фрид, Иван Ефремов. По одноименной пьесе К. Тренева. Актеры: Зинаида Карпова, Александр Мазаев, Валентина Кибардина, Виталий Полицеймако, Игорь Горбачёв, Ефим Копелян и др. **46,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Ян Фрид (1908–2003) поставил 16 полнометражных фильмов, пять из которых («Любовь Яровая», «Двенадцатая ночь», «Чужая беда», «Зеленая карета», «Прощание с Петербургом») в тысячу самых популярных советских лент. Большую часть своей жизни Ян Фрид экранировал классические пьесы и оперетты.

«Историко–революционный» фильм–спектакль «Любовь Яровая» вышел на советские экраны на пике так называемой «эпохи малокартинья», только этим, наверное, можно объяснить феноменальный результат его проката: 46,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.

«Любовь Яровая» появилась в прокате весной 1953 года, и, казалось бы, при таком зрительском энтузиазме должна была быть осыпана комплиментами кинокритиков. Однако этого не произошло.

Напротив, журнал «Искусство кино», где главным редактором в ту пору был будущий ректор ВГИКа В.Н. Ждан (1913–1993), резко выступил против фильма.

«Мы говорим о таких классических советских пьесах, как «Любовь Яровая» или «Разлом», – писал в «Искусстве кино» кинокритик И. Маневич. – На основе этих великолепных пьес могли бы быть созданы выдающиеся образцы киноискусства. Между тем они появились на экранах как копии ничем особенно не выдающихся театральных постановок. Оба спектакля не выдержали художественного испытания при переводе на экран. Кинематограф, приблизив спектакли к зрителю, как бы увеличил имеющиеся в них недостатки. То, что скрадывала рампа, скажем, в таком спектакле, как «Разлом», отчетливо проявилось на экране: несоответствие между возрастом актеров и образами пьесы, отсутствие интересного режиссерского замысла, видимо, утерянного за давностью времени. ... Режиссер Я. Фрид в фильме–спектакле «Любовь Яровая» даже вывел на сцену живых лошадей. Но все это лишь в большей степени подчеркивало неправомерность сосуществования двух различных планов. Театральные мизансцены никак не сочетались с вставными кинематографическими эпизодами» (Маневич, 1953: 97).

В итоге своей объемной статьи И. Маневич (1907–1976) решился по тем временам на весьма смелый шаг, практически призвав к отказу от практики фильмов–спектаклей:

«Каковы же выводы? А они необходимы, ибо на студиях продолжаются полным ходом съемки фильмов–спектаклей. ... Не всякий спектакль следует превращать в фильм–спектакль. Нужен строгий отбор. ... Фильм–спектакль не может заменить оригинальный художественный фильм. Кино не может находиться на иждивении у театра. Нам кажется, что нужно совершенно отказаться от съемки театральных инсценировок романов и повестей. Воссоздавая лишь выдающиеся спектакли, кино в остальных случаях должно обращаться непосредственно к экранизации литературных произведений» (Маневич, 1953: 98).

Сегодня «Любовь Яровая» (1953), бесспорно, относится к забытым советским лентам, не вызывающим никакого интереса у современной аудитории. Однако, с точки зрения феномена истории советского кино, фильм все еще представляет интерес для киноведения...

Оптимистическая трагедия. СССР, 1963. Режиссер Самсон Самсонов. Сценаристы: Самсон Самсонов, Софья Вишневецкая (по пьесе В. Вишневского). Актеры: Маргарита Володина, Борис Андреев, Вячеслав Тихонов, Всеволод Санаев, Всеволод Сафонов, Эраст Гарин, Олег Стриженов, Глеб Стриженов, Алексей Глазырин и др. **46,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Самсон Самсонов (1921–2002) поставил 20 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Оптимистическая трагедия», «Огненные вёрсты», «За витриной универмага», «Каждый вечер в одиннадцать», «Одиноким предоставляется общежитие», «Попрыгунья», «Журавль в небе», «Танцплощадка») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент, но именно «Оптимистическая трагедия» принесла ему пиковую популярность.

Экранизация известной пьесы В. Вишневского (1900-1951) «Оптимистическая трагедия» пользовалась массовым успехом у аудитории в основном благодаря ярким актерским работам: Маргарита Володина, Борис Андреев, Вячеслав Тихонов, Всеволод Санаев... Эти актеры сыграли свои роли психологически убедительно. А Маргарита Володина, пожалуй, вложила в свою роль не только свой незаурядный талант, но всё, что она знала о реальных женщинах, фанатично отстаивающих свои представления о революции...

В год выхода «Оптимистической трагедии» во всесоюзный прокат советская пресса восприняла ее восторженно. К примеру, драматург и сценарист Афанасий Салынский (1920-1993) писал об этом фильме так: «Да, Вишневский — и кино. Широкоформатная картина кадр за кадром открывает бурлящий, громадный океан революции — революции человеческого духа, мысли, сознания. Оказывается, и в наше время, спустя много лет после «Броненосца «Потемкин», после «Мы из Кронштадта», после длительной полосы совершенно понятного увлечения подчеркнутой простотой языка лучших неореалистических фильмов, можно выйти к зрителю с открытой, страстной революционной патетикой, можно дать слово матросам — ведущим. Смелый, отважный шаг режиссера! И оправданный шаг. ... Масштабность — истинная, глубинная, без всякой помпезности — свойственна этому фильму. Масштабность человеческих характеров. Масштабность борьбы. Великой всемирно-исторической борьбы, открывшей новую эру в истории человечества. Многие эпизоды фильма, особенно те, что связаны с действиями больших человеческих масс, эпизоды боев и походов с особой убедительностью выявляют масштаб событий и, главное, характеров» (Салынский, 1963: 25-26).

В XXI веке кинокритик Александр Шпагин писал, что «в «Оптимистической трагедии» Самсонов наконец–то дорвался до подлинно своей темы, вышел на свой авторский простор. Перед нами не просто театр, обрамленный рамкой двух ведущих, обращающихся напрямую к зрителю и время от времени вторгающихся в действие, но и театр самой жизни. Иными словами, перед нами чисто условная история, схема того, как строилась советская власть на флоте, как анархически настроенная толпа матросов постепенно становилась революционной массой, готовой сражаться и умирать за новый строй. То есть перед нами своего рода притча. Или смесь притчи с плакатом: пусть притча строится по условным законам, все равно ее смысл обязан быть сложным, парадоксальным, настраивать на размышления. Здесь же смысл совершенно очевиден — правда за большевиками, —

и больше никаких смыслов нет. Но путь, по которому люди шли к этой правде со всей диспозиционной расстановкой правых и левых сил, как на карте, представлен и в пьесе Всеволода Вишневского, и в фильме. Отдадим должное авторам: схема у них вышла не схематичная, а живая и достоверная, оттого и умозрительных швов в сюжете почти не видно. Оттого и была пьеса таким советским хитом. Впрочем, это тогда швов не было видно — сегодня–то они вылезают. И это швы соцреализма. Чем отличается соцреализм от реализма? Пожалуй, главное отличие — образ зла. В соцреализме у носителей зла нет своей правды, а если даже и возникнет кое–какая, то быстро и исчезнет, так как они не утерпят и непременно где–нибудь проявят свое «гадство». И нам станет окончательно ясно, что это враги, которых надо уничтожить, и так победим. … Но самое главное не это. Впервые в советском кино — пусть почти случайно, почти поневоле — миф революции был остранен. Мы смотрим на происходящее слегка со стороны, немного сверху, мы над ним. А значит, мы его осмысляем. Миф больше всего боится этого. Ему нужна слепая вера, слепое подчинение — усомнившийся да будет наказан, низвергнут. Именно «Оптимистическая трагедия» откроет клапан для переосмысления мифа. И далее уже появятся и «В огне брода нет», и «Служили два товарища», и «Неуловимые мстители», и «Белое солнце пустыни», и «Бумбараш», где на экране уже будет царить ирония — более тайная в реалистических фильмах и более явная в жанровых. Ирония принесет за собой парадокс. А он откроет пространство неоднозначности, которая и убивает соцреализм. Разрушает миф» (Шпагин, 2018).

Об «Оптимистической трагедии» до сих пор спорят зрители:

«За»:

«Фильм "Оптимистическая трагедия" замечателен прекрасными актерскими работами. Так сказать память того, как у нас умели снимать. Фильмы были такие, что зал замирал. Ни о чем другом не было и речи. И мало кто уже думал, что Сиплый – враг. Думали, как великолепен Санаев. Пожалуй, это сильнейшая роль у него. После "Оптимистической" были очень положительные роли и далее приносящие славу актеру, а вот сыграть Сиплого – это надо было иметь мужество. Я за такие поступки актеров уважаю» (Ирина К).

«В 60–е годы фильм произвел на меня очень сильное впечатление, хотя я смотрел его не в кино, а только по телевидению. Превосходные актерские работы Андреева, Тихонова, Санаева, Володиной, братьев Стриженовых в ролях офицеров и Эраста Гарина в роли "вожачка" анархистов. Несмотря на определенную идеологическую заданность, фильм многое сказал о страшной и кровавой гражданской войне, о гибели зачастую невинных людей, о бессмысленных зверствах, что частенько вытворяла р–р–революционная солдатня и матросня. Жестокость была с обеих сторон» (Б. Нежданов).

«Фильм держит в напряжении каждую минуту. Какие яркие образы! Здорово играет Санаев! Володина – сочетание женственности и твердости. Великолепные Тихонов, Андреев, Гарин, Сафонов, Стриженовы! Могу представить, какой оглушительный успех имел фильм, когда вышел на экран» (Лена).

«Против»:

«К режиссуре Самсонова тоже есть претензии. Монтаж сырой: сцены спаяны безыскусно, еле держатся вместе, словно костюм огородного пугала. Особенно швы чувствуются в концовке, которая представляет собой скорее отдельные импрессионистские мазки, чем четкое и понятное действие (видимо, заканчивали наспех). … Больше бросается в глаза то, что у фильма нет единой эмоциональной линии, действие разбивается на отдельные «пиковые» моменты, которые в своей автономности кажутся наигранными. Парадокс, но «театральщины» (читай: искусственности) в этом фильме больше, чем в театральной постановке… История о том, как моряки–анархисты обращались в коммунистическую веру и вступали в ряды Красной Армии — это нечто сугубо временное, злободневное тогда, но никого не интересующее сейчас (исследователей и любителей той эпохи выношу за скобки). … Но факт остается фактом: «Оптимистическая трагедия» принадлежит к особому классу советских фильмов, где парадный пафос подминает под себя реальных людей с их внутренним миром» (Г. Куст).

Несовершеннолетние. СССР, 1977. Режиссер Владимир Роговой. Сценарист Эдуард Тополь Актеры: Леонид Каюров, Владимир Летенков, Станислав Жданько, Вера

Васильева, Юрий Кузьменков, Юрий Медведев, Евдокия Германова, Любовь Германова и др. **44,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Роговой (1923–1983) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, и все из них («Годен к нестроевой», «Офицеры», «Горожане», «Юнга Северного флота», «Несовершеннолетние», «Баламут», «У матросов нет вопросов», «Женатый холостяк») вошли в тысячу самых популярных советских лент.

Самым кассовой работой режиссера Владимира Рогового были романтично–приключенческие «Офицеры», однако и «Несовершеннолетние» собрали свыше сорока млн. зрителей.

Одну из главных ролей в «Несовершеннолетних» сыграл Станислав Жданько (1953–1978), в смерти которого обвинили кинозвезду 1960–х – 1970–х Валентину Малявину...

Но зрителей, разумеется, в большей степени привлекал отрицательный персонаж, сыгранный Леонидом Каюровым (который тогда еще не был священнослужителем). В этом персонаже актеру удалось передать удовольствие, с которым тот нарушает привычные правила советского «молодежного поведения»...

Журнал «Искусство кино» встретил «Несовершеннолетних» отрицательной рецензией: «Поскольку авторы фильма, выстраивая фабулу действия, все кульминационные события замыкают в границах танцевального квадрата, их можно понять весьма превратно, будто бы они искренне полагают, что корень зла для нашей молодежи таится на пятачке танцплощадки. ... так как они не выдвигают другой мотивировки, других истоков происходящего в городе Энске хулиганства – поножовщины, воровства, пьянства – и так как ничто в этом фильме всерьез не объяснено и не проанализировано, то зрителю не остается ничего другого, как, исходя из увиденного, сделать следующие выводы: танцы, где «все дозволено», где молодежь предоставлена самой себе и абсолютно бесконтрольна, – это рассадник зла, а посему с ними надо бороться. ... Фильм «Несовершеннолетние» рвется в бой, претендуя быть злободневным репортажем о бытовой изнанке нашей, в чем–то несовершенной действительности. Но репортаж этот недостоверен. А главное – педагогически неквалифицирован. От него за версту чадит доморощенными успокоительными методами воспитания» (Жаворонков, 1977).

А вот, что думают о «Несовершеннолетних» зрители XXI века:

«Прекрасный фильм! Аж ностальгия проснулась по советским танцплощадкам! А как Леонид Каюров отплясывает танго с девушкой, – восторг! Вообще, хочу отметить, что он во всех своих ролях в молодости, – просто ходячий секс–символ был, как сейчас принято говорить, хоть и не люблю это определение, но это настолько очевидно, что невозможно не отметить. Грустно, грустно, что ушел из кино. Талантливый сын талантливого отца. ... Стаса Жданько безумно жаль. Выраженная мужская харизма» (Рэд)

«"Несовершеннолетние" – фильм слабый, проблема заявлена неплохо, но вот ее решение неубедительно, этакий щенячий оптимизм» (Еленица).

В бой идут одни «старики». СССР, 1974. Режиссер Леонид Быков. Сценаристы: Леонид Быков, Евгений Оноприенко, Александр Сацкий. Актеры: Леонид Быков, Сергей Подгорный, Сергей Иванов, Рустам Сагдуллаев, Евгения Симонова, Ольга Матешко, Владимир Талашко, Алексей Смирнов, Виктор Мирошниченко, Григорий Гладий и др. **44,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Замечательный актер Леонид Быков (1928–1979) в качестве режиссера поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, три из которых («Зайчик», «В бой идут одни «старики», «Аты–баты, шли солдаты») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Фильм «В бой идут одни «старики» вышел на экраны в середине 1970-х, однако в большей степени принадлежал традициям старого советского кино первых послевоенных лет («Небесный тихоход», «Беспокойное хозяйство»), где героические летчики, спускаясь с боевых высот на землю, шутили и пели... Леонид Быков сыграл главную роль в своем фильме с трогательной нотой ностальгии и памяти о подвигах советских воинов...

Сегодня существует не только оригинальная черно-белая, но и колоризированная версия этого фильма. Тема колоризации всегда стоит довольно остро, однако, как мне кажется, в данном случае она была сделана довольно тактично, тем более, что сам Леонид Быков в интервью говорил, что изначально хотел снять свой фильм в цвете, но на студии решили сэкономить на цветной пленке…

Эта, бесспорно, лучшая режиссерская работа Леонида Быкова была очень тепло встречена кинокритиками и зрителями.

Литературовед и кинокритик Борис Рунин (1912–1994) в «Советском экране» отметил, что «сквозь очерковость повествования, сквозь сюжетную заурядность, сквозь знакомые песни и доморощенные шутки проступаю в этом «обычноформатном», черно–белом, незамысловатом фильме черты большого драматизма. Начавшись, как лирическая хроника, … картина Л. Быкова превращается к концу в реквием» (Рунин, 1974: 3). Кинокритик Татьяна Иванова в «Искусстве кино» раскрывает причины обаяния и эмоционального воздействия фильм «В бой идут одни «старики»: «Все, что делает в этой картине режиссёр, он делает намеренно несложными, не раз и не два испытанными средствами, Тем не менее, фильм оказывается наделённым «секретом» особой выразительности. В чем же тут дело? В чем эмоциональная заразительность картины, секрет её обаяния, доходчивость? Думаю, что дело тут не просто в устойчивости авторов перед соблазнами праздной оригинальности, не только в их приверженности к традиционному, к тому, что уже образовало в нашей памяти некий устойчивый пласт. Дело тут ещё и в умении режиссёра быть скромным, в том, что он наделён мужеством быть на всем протяжении экранного повествования искренним и простым. … Мне кажется, что именно в этой работе режиссёру и актёру Леониду Быкову было дано «реализоваться» со счастливой полнотой. Поставленный им фильм привлекает не только творческими удачами, но и своим этическим «запасом». Вдумчивая простота, умная, строгая несуетность картины внушают уважение к художественным и человеческим возможностям автора. В той мере, в какой нам, зрителям, доступно через творение художника узнать и личность самого творца» (Иванова, 1974).

Интерес к этому фильму Леонида Быкова не упал и в постсоветские времена. Как и некоторые иные советские кинохиты, его с помощью компьютера сделали цветным, фильм часто идет на телеэкранах. И вот уже новые поколения переживают за летчиков, рискующих не вернуться из боя с врагами…

Большинство сегодняшних зрителей отзываются об этом фильме Леонида Быкова примерно так: «Этот гениальный шедевр Л.Ф. Быкова я смотрел десятки раз, но все равно пересматриваю его ради того, чтобы вновь "встретиться" с Маэстро, вечно ворчащим Макарычем, нежным и трогательным Кузнечиком и со всеми другими героями. … когда в конце фильма я вижу удаляющихся Быкова, Иванова и Смирнова, то у меня тоже болит в груди и становится тоскливо на душе. Они ушли от нас так рано…, недоиграв, недолюбив, не доснимав. Но память о Них вечна! Кузнечик, Маэстро и все другие герои этого гениального шедевра будут еще долгие десятилетия радовать нам сердце и греть душу в трудную минуту!» (Улан).

Но есть, разумеется, и негативные мнения зрителей, которым этот фильм кажется слишком развлекательным для военной тематики: «А мне, например, этот фильм не очень нравится. И моему деду тоже никогда не нравился. Дед пережил всю войну, будучи солдатом, прошел до Берлина. И он всегда говорил при просмотре этого фильма, что в нем нет правды войны, просто какой–то фильм–концерт. И действительно что в этом фильме: …танцы, разговоры, обнимания с женской группой… Из войны – пять минут полета, две минуты обстрела и все. Вот вам и весь "гениальный фильм" про войну. Даже фашистов нет. Фашисты только на словах. Поэтому мне фильм, как и моему деду, не понравился! Относительно других, хороших фильмов про войну, этот фильм – некий юмористический памфлет, некая пародия на войну. А большинство тех, кому этот фильм нравится, просто в глаза не видели таких настоящих фильмов про войну, как "Баллада о солдате" Чухрая, "Иваново детство" Тарковского, "Проверка на дорогах" Германа–старшего, "Восхождение" Ларисы Шепитько и, наконец, "Иди и смотри" Элема Климова, пожалуй, самый страшный и гениальный фильм о войне» (Десдечадо).

Особо важное задание. СССР, 1981. Режиссер Евгений Матвеев. Сценаристы Борис Databaseдеев, Пётр Попогребский. Актеры: Людмила Гурченко, Валерия Заклунная, Николай

Крючков, Евгений Матвеев, Владимир Самойлов, Александр Парра, Евгений Лазарев, Пётр Чернов, Евгений Киндинов и др. **43,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Матвеев (1922–2003) поставил 13 полнометражных игровых фильмов, 7 из которых («Судьба», «Любовь земная», «Особо важное задание», «Цыган», «Почтовый роман», «Победа», «Смертный враг») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Есть фильмы, зрительский успех которых обеспечивается остросюжетной жанровой основной (детектив, фантастика, комедия и пр.). Драма Евгения Матвеева «Особо важное задание» – несколько иной случай. Разумеется, определенную роль в популярности фильма сыграло участие советских звезд экрана. Однако решающей причиной успеха, на мой взгляд, стала так называемая Всесоюзная премьера, устроенная это производственной драме в 1981 году, предусматривающая настоятельную рекомендацию профсоюзникам организовывать массовые культпоходы в кинотеатры работников вверенных им предприятий…

Понятно, что главные киноиздания страны просто обязаны были поддержать фильм на столь важную тему.

В журнале «Искусство кино» подчеркивалось, что «картина мощно несет в себе очень значимое, очень нужное людям. Это – живое Время жизни народа. Это – память о времени труднейших преодолений. … Память созидательная, прокладывающая мосты в современность, в наше нынешнее бытие» (Толченова, 1981: 51).

Столь же положительную рецензию опубликовал и журнал «Советский экран», обращая внимание читателей, что «создатели фильма «Особо важное задание» первыми в нашем киноискусстве с такой полнотой и проникновенной силой воплотившие на экране тему трудового подвига советского народа в Великой Отечественной… Честно, достойно» (Савицкий, 1981: 4).

Отзывы зрителей XXI века на «Особо важно задание» довольно противоречивы.

Есть, конечно, аудитории, безоговорочно голосующая «за»: «Когда я в первый раз увидела этот фильм, я была под впечатлением почти неделю. А мне было уже 19 лет. Я весь фильм смотрела, как говорится, с комком в горле. А ведь и войны–то там особо и не показывали. Ужас… женщина оставляет ребенка у матери, чтобы провести отпуск с мужем, а тут война. Вы только задумайтесь на миг, как это страшно. Горе неимоверное. Она больше ни разу не увидит своего ребенка. Погибнет. А самолеты, которые выпускали не по одному в день, а по два и три, а на заводе – дети 10–12 летние. Этот фильм надо показывать всем и всегда. Чтобы наше сегодняшнее поколение умело не только жрать гамбургеры и набирать смс–ки, а знало, что такое голод и холод, человеческое плечо в трудный момент. И чтобы не выгонять "самое слабое звено" с "необитаемого острова", а протянуть ему руку помощи. Этот фильм – мощь нашего кинематографа. Смотрите его, люди!» (Ирина).

Но есть и голоса зрителей, ревностно относящихся к внешнему правдоподобию фактур: «Дни и ночи у мартеновских печей не смыкала наша Родина очей…»: получилась в этом смысле очень хорошая иллюстрация. … Впрочем, это не избавляет фильм от изрядного числа исторических ошибок. Причём их число даже повыше среднего на советский военный фильм того времени. Неверно покрашены самолёты, а те, что стоят в заводском цеху, сделаны очень топорно, без попытки придать им вид хоть и недоделанных, но всё же самолётов, а не фанерных заготовок. Ил–2 капитана Гуреева расстрелян неправдоподобно, дыры явно нанесены тяп–ляп. Зенитки и авиапушки оставляли иные пробоины, которые было бы несложно имитировать, кабы консультанты в полковничьих и генеральских званиях владели тем, ради чего их туда позвали. … Остановить мчащийся поезд, всего лишь закручивая ручной тормоз на одном из вагонов, да и даже на всех, невозможно, паровоз просто оторвал бы сцепку и умчался один» (Слава).

Сестры. СССР, 1957. Режиссер Григорий Рошаль. Сценарист Борис Чирсков (по роману А. Толстого «Хождение по мукам»). Актеры: Руфина Нифонтова, Нина Веселовская, Вадим Медведев, Николай Гриценко, Владлен Давыдов и др. **42,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Дважды лауреат Сталинской премии режиссер Григорий Рошаль (1898–1983) за свою долгую творческую биографию поставил больше двух десятков фильмов. Но самой зрительской у него оказалась первая часть трехсерийной экранизации романа Алексея Толстого «Хождение по мукам» под названием «Сестры» (1957). Остальные две части – «Восемнадцатый год» и «Хмурое утро» такого успеха у аудитории уже не имели, хотя тоже вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. Четвертым фильмом, попавшим в эту тысячу лидеров советского проката, у Г. Рошаля была «Вольница» (1956).

«Сестры» (1957) – первая часть масштабной экранизации романа Алексея Толстого «Хождение по мукам» в режиссуре Григория Рошаля. Миллионы зрителей привлекали в этом фильме не только сюжетные перипетии весьма драматичного для России времени, но и впечатляющая актерская игра исполнителей главных ролей – Руфины Нифонтовой (1931-1994), Нины Веселовской (1937-2022), Вадима Медведева (1929-1988) и Николая Гриценко (1912-1979).

С тех пор роман «Хождение по мукам» экранизировался еще дважды, уже в виде телевизионных многосерийных фильмов: в 1977 и в 2017 годах, однако телеверсии нисколько не заслонили фильм Г. Рошаля, в котором каждое поколение открывает что-то своё…

В год выхода «Сестер» в прокат литературный критик Владимир Щербина (1908–1989) писал в газете «Правда», что, несмотря на верный прореволюционный пафос фильма, в нем «не все массовые эпизоды художественно убедительны. Наиболее серьезные претензии здесь можно адресовать кадрам «символического» характера. По большей части эти кадры оказываются чуждыми реалистически колориту повествования» (Щербина, 1957: 4).

Далее В. Щербина посетовал, что «в фильме образ Бессонова (В. Давыдов) упрощен», зато «образы Кати (Р. Нифонтова) и Даши (Н. Веселовская) радуют в фильме своим глубоки лиризмом» (Щербина, 1957: 4). А «авторы фильма «Сестры», стараясь как можно полнее передать внешнюю сюжетную канву романа, иногда осуществляют это за счет его внутреннего психологического наполнения. Отсюда нередко возникает впечатление недоговоренности, незавершенности образов, фрагментарности киноповествования» (Щербина, 1957: 4).

Кинокритик Л. Погожева (1913-1989) была более благожелательна к «Сёстрам», но и она отмечала, что в этом фильме «есть ненужная иллюстративность в сценарном решении ряда эпизодов. Неудачными, поспешными являются сцены, которые рассказывают о войне, о плене, о побеге Телегина из плена. Мешает отсутствие необходимой тонкости, психологической нюансировки в актерском исполнении ролей Телегина и Даши. Красочность, колоритность сцен иной раз перерастает в ненужную нарядность, пестроту. Хотелось бы более смелого освоения второго плана, глубины кадра, большей смелости в мизансценировании. Некоторые сцены отличаются статичностью решения. Все это, бесспорно, досадные просчеты хорошего фильма» (Погожева, 1957: 34-35).

Сегодняшние зрители, споря о «Сестрах» (как, впрочем, и обо всех экранизациях «Хождений по мукам»), как всегда разделяются на два противоположных лагеря: «за» и «против».

«За»:

«Мне очень нравится эта экранизация. Режиссеру удалось не только донести до нас дух того времени, но и показать героев фильма живыми людьми со своими сомнениями, со своими переживаниями. После просмотра этого фильма долго находилась под очарованием от игры Нифонтовой» (Алефтина).

«Великолепно сыгранный фильм, сколько ни смотрю его – восхищаюсь натуральной игрой всех артистов! При теперешнем просмотре, … прекрасно зная содержание книги и фильма, просматриваю не передний план действий, а – второй план, боковых участников эпизодов, дальний план – великолепно все играют, просто живут на экране…, захочешь придраться к чему – не получится! Ну, живут люди на экране – и всё тут!» (Мемо).

«Против»:

«Фильм не понравился, актеры какие–то одинаковые и незапоминающиеся, к середине фильма я уже начал путать Телегина с Рощиным, а Даша как будто только что с комсомольского собрания» (Дмитрий).

«Фильм Рошаля – это Толстой–лайт. Осилить три увесистых тома «Хождения по мукам» сможет не каждый старшеклассник. А тут потратил всего лишь три часа и получил более–менее понятное представление обо всей книге. ... Рошаль вообще много снимал по заказу, всякие биографии, разного рода нравоучительные фильмы. Это все конечно для старшеклассников, вступающих в жизнь» (Пасквилянт).

«Этот фильм может нравиться только людям старшего поколения, нам это кажется уже слишком театральным» (Екатерина).

Тихий Дон. СССР, 1957–1958. Режиссер Сергей Герасимов (сценарий по одноименному роману М. Шолохова). Актеры: Пётр Глебов, Элина Быстрицкая, Зинаида Кириенко, Людмила Хитяева, Наталья Архангельская, Алексей Благовестов, Даниил Ильченко, Анастасия Филиппова Игорь Дмитриев, Михаил Глузский и др. **42,4 млн. зрителей за первый год демонстрации (в пересчете на одну серию).**

Режиссер Сергей Герасимов (1906–1985) поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, 12 из которых («Семеро смелых», «Маскарад», «Молодая гвардия», «Сельский врач», «Тихий Дон», «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека», «Дочки–матери», «Юность Петра», «В начале славных дел») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Тихий Дон» стал самым кассовым в кинобиографии Сергея Герасимова, снявшего немало популярных у зрителей фильмов. Вслед за романом М. Шолохова С. Герасимов ломал сложившиеся в советском кино стереотипы, что положительные персонажи (красные) — обязательно носители передовых коммунистических идей, а отрицательные персонажи (белые) — носители антигуманных идей. Персонажей в фильме практически не разделяет ни социальный, ни материальный статус (и с одной, и с другой стороны — донские казаки), мало чем отличается и их лексика. Белые персонажи выглядят, как правило, достойными противниками… Масштабный «Тихий Дон» С. Герасимова был по тем временам довольно жестким по фактуре: метания Григория Мелихова между красными и белыми воплотили в себе трагедию братоубийственной гражданской войны. И тут резко врезался в зрительскую память эпизод, где персонаж М. Глузского перед расстрелом кричал в лицо своих революционных убийц всё, что думал и о большевиках, и об их вожде Ленине…

«Советский экран» восторженно встретил премьеру «Тихого Дона», отметив, что это фильм «по своей идейно–художественной значимости и эпической монументальности, бесспорно, являет собой новый этап в развитии советской кинематографии» (Советский экран, 1957, № 22: 2–3).

Киновед Семен Фрейлих (1920-2005) был убежден, что «образ Григория Мелехова — главное достижение картины. ... Глебов понял глубину образа и передал ее на экране. Это тем более удивительно, что актер ранее не исполнял значительных ролей в кино. Скажем прямо, в первых сценах картины его принимаешь холодновато и не очень ему веришь. А после картины не допускаешь мысли, что мог быть выбран другой актер. И невольно думаешь о чутье режиссера Герасимова, открывшего Тамару Макарову, Сергея Бондарчука, Николая Рыбникова, а теперь — Петра Глебова. Глебову особенно тщательно пришлось вчитаться в роман Шолохова: с жизнью его героя связано прямо или косвенно все в романе — от первой до последней страницы. Он в своем Григории дал нам почувствовать и черты отца и деда, родословная которых описана в романе, — их патриархальную ограниченность и свободолюбие трудового казака. ... Сведения, вычитанные из текста и подтекста романа, не стали конспектом, куда актер периодически заглядывает. Материал романа он сделал своим и поэтому свободно живет в образе. В любой ситуации, воспроизводящей ли роман, или новой, он ведет себя так, как мог вести себя лишь Григорий Мелехов. Глебов в фильме живет самочувствием Григория. ... Его герой нигде не «разоблачает» свои слабые стороны, но нигде и не демонстрирует свои достоинства. ... Герой живет таким, какой он есть. Дело здесь не в объективизме, а в исторической конкретности. Актер как раз очень точен ... в своем отношении к Григорию, но свое отношение выражает с художественным тактом. Он не разделяет свет и тень, то есть не схематизирует, а показывает наступление тени на свет» (Фрейлих, 1958).

Кинокритик Людмила Погожева (1913–1989) писала, что в «Тихом Доне» «Герасимов не обошел и не приглушил драматические ситуации романа, и вместе с тем фильм — это не копия романа, не иллюстрация к нему, если не считать нескольких неудавшихся сцен во второй серии, а качественно новое произведение, в котором часто мы встречаем иное, нежели в романе, сцепление эпизодов, иную группировку некоторых образов. В своей работе Герасимов стремился отыскать и вскрыть драматизм каждой отдельной сцены, сохраняя при этом эпическое строение целого. … В фильме «Тихий Дон» язык героев передан во всей его полноте и конкретности. Не приглаживая социальных конфликтов, С. Герасимов не пригладил и языка героев, более того, он взял за основу сценария роман не в его последней редакции, где кое–какие областнические выражения были убраны, заменены общелитературными, а в более ранней. Герасимов не побоялся возможного упрека в грубости языка героев. Она была нужна ему, эта внешняя грубость, для воплощения контрастов и противоречий — слова и чувства, слова и поступков, для выражения сложности изображаемой Шолоховым жизни. И вот, посмотрев на решение отдельных эпизодов в сценарии и фильме «Тихий Дон», на стилистику вещи в целом, на произошедшие в фильме изменения, мы убедились в том, что все это вполне соответствует роману» (Погожева, 1961).

Мнение кинокритика Дмитрия Писаревского (1912–1990) было практически аналогичным. Он подчеркивал, что Сергей Герасимов «избрал принцип точного следования роману. Идя по пути неизбежных сокращений, слияния отдельных сцен, переводя их на язык кинематографа, он стремился не только сохранить сюжет, характеры, драматизм событий, но и передать литературную форму романа. Эта верность духу литературного источника, точное ощущение стиля шолоховской прозы обеспечили киноэпопее Герасимова славу одной из лучших экранизаций советского кино. … Режиссер точно передал приметы казачьего быта, вылепил характеры. Словно опасаясь упустить хотя бы малейшую деталь романа, он почти «дословно» перенес на экран всю событийную часть первых глав «Тихого Дона». Здесь внимание сосредоточено на перипетиях частной жизни, личных отношений героев. Несколько замедленная по ритму, первая серия напоминает эпический запев. В ней только угадывались дыхание широкой жизни, драматический накал событий, которым предстояло развернуться впоследствии. Во второй серии акцент сделан на ином — на больших общественных событиях. Собранные вместе батальные сцены второй и третьей книг романа заполнили все действие. В храпе коней, взрывах и ружейных залпах, в кровавых схватках несколько затерялись, ушли на второй план отдельные человеческие судьбы. В третьей серии не было ни проходных, связующих, что–то разъясняющих или дополняющих эпизодов, которыми грешила первая серия. Кажется, сама жизнь, кипучая, полная трагических противоречий, напряженных страстей, выплеснулась на экран, обжигая горечью, потрясая. Именно в третьей серии фильма слились воедино, синтезировались точность наблюдений, пристальность взгляда первой и исторический размах, масштабность второй серий. Монолитная структура композиции, глубокое философское осмысление материала отличают эту завершающую и лучшую часть трилогии» (Писаревский, 1967).

Далее Д. Писаревский обращал внимание читателей, что в «Тихом Доне» Герасимов «как всегда, пристально внимателен к человеку, к передаче оттенков мыслей и чувств героев. Но здесь его обычная манера тонкого психологического анализа обогатилась новыми чертами. Он пишет не только мелкой, но и крупной, размашистой кистью, передавая дыхание романа, идя от частностей, от деталей к широким и смелым образным обобщениям. Постановка «Тихого Дона» отмечена зрелостью мысли и мастерства. В ней, как всегда у Герасимова, прекрасный актерский ансамбль, первоклассные актерские работы, роли–открытия. … Кинороман С. Герасимова, сохранив эпический размах, образную силу и неповторимый аромат шолоховской прозы, дополнил ее средствами углубленного кинематографического исследования жизни. Этот союз большой литературы и большого кинематографа принес радость млн.м зрителей» (Писаревский, 1967).

В 2006 году кинокритик Юрий Тюрин (1938–2016), хотя уже и исходя из иных идеологических позиций, тоже отозвался о «Тихом Доне» позитивно, подчеркнув, что «с Григорием Мелеховым пришел на экран необычный герой, не изведанный ранее тип личности. Он смешал бытовавшие представления о том, каким должен быть герой – участник Гражданской войны, потому что отнюдь не был образцом преданности коммунистическим идеалам. По законам исторической и человеческой правды фильм

показал Мелехова внутри небывалого слома, на перепутье эпох, когда он сам, а не кто–то за него делал решающий выбор, когда чаша весов колебалась, и персонажи кровавой драмы еще не знали, каков будет действительный исход. Такого Григория видел, создал Герасимов с помощью коллектива единомышленников. И на стороне белых, и на стороне красных Мелехов воевал со своим же народом. Тут – трагедия, тупик, проклятие... Повествование о потомственной казачьей семье Мелеховых расширялось до масштабов общей русской трагедии. ... Даже при хрущевской "оттепели", даже Сергею Герасимову, пользовавшемуся поддержкой властей, никто бы не позволил показать политику большевизма в отношении к казачеству. Соответственно обрисовка коммунистов на экране далека от исторической правды... И все же в истории русского кино фильм занимает почетное место» (Тюрин, 2006).

Зрители XXI века отчетливо делятся на сторонников и противников «Тихого Дона». Из тысяч отзывов, оставленных на портале кино–театр.ру приведу только два достаточно характерных:

«За»: «Превосходный фильм. Прекрасная работа великого Герасимова. Актёры играют выше всяких похвал. Конечно же, Пётр Глебов, Элина Быстрицкая со своим пробивающим "Грыыыша!". Но меня потрясли небольшие роли, сыгранные гениально. Это роли Михаила Глузского, Игоря Дмитриева и, конечно же, Бориса Новикова. Грандиозно! Запомнились сцены повешенья большевиков и комиссара Подтёлкова, а так же сцена прибытия английских союзников на хутор Татарский. Великий фильм о великой трагедии великой страны» (Андрей).

«Против»: «Тихий Дон», который снял Герасимов, с Элиной Быстрицкой в роли Аксиньи, на шедевр не тянет. Просто хрестоматийная экранизация, без особых удач. Игра Элины Быстрицкой средняя, ни хорошо, ни плохо. Да и остальные актеры также не поразили» (Саша).

Меня зовут Арлекино. СССР, 1988. Режиссер Валерий Рыбарев. Сценаристы: Ю. Щекочихин, В. Рыбарев (по мотивам пьесы Ю. Щекочихина). Актеры: Олег Фомин, Светлана Копылова, Людмила Гаврилова, Владимир Пожидаев и др. **41,9 млн. зрителей за первый год демонстрации (по другим данным – 39,4 млн. зрителей).**

Режиссер Валерий Рыбарев обратил на себя внимание в 1980–х («Чужая вотчина», 1982; «Свидетель», 1985; «Меня зовут Арлекино», 1988), но в 1990–х его преследовали неудачи: киночиновники не одобрили заявки на целый ряд игровых и документальных фильмов, были остановлены съемки фильмов «Голос крови брата твоего» в 1992 году и «Опознание» в 1998 году. В 2002 году Валерий Рыбарев поставил драму «Прикованный», но затем опять наступил долгий простой, во время которого он безуспешно пытался снять фильмы «Связной» и «Веселый солдат» (по повести В. Астафьева)...

Таким образом, на сегодняшний день «Меня зовут Арлекино» – самый популярный фильм В. Рыбарева, который только за первый год демонстрации в кинотеатрах посмотрело без малого сорок млн. зрителей.

В конце 1980-х на экраны вышла целая серия фильмов о том, как «трудно быть молодым». При этом, к сожалению, взамен прежних утомительно сусальных штампов возникли новые — «перестроечные». Молодые герои этих лент шокировали окружающих вызывающими манерами, «прикидом», лексикой и косметикой. Он не прочь были «раздавить бутылочку», «уколоться», «оттянуться» на дискотеке, умело «снять» на часик-другой «девочек», «вмазать» кому-нибудь в ухо, или (более крутой вариант) всадить в живот «перо», а то и «завалить пушкой»...

Герои эти жили в убогих квартирках на краю городов, почти всегда рядом с заводской трубой или железной дорогой. У них были сильно пьющие отцы и замученные бытом матери. По вечерам парнишки собирались в группы «металлистов», «люберов», «рокеров», «панков» или «вагонки». Их духовные интересы были близки к нулю и заменены сексом. Они во всем давно уже разочаровались. И, по мысли, киноавторов, являлись типичными «жертвами застоя» и равнодушия окружающих. Я бы мог, наверное, назвать еще с десяток примет «молодежной чернухи» тех лет.

Хорошо, что авторы подобных картин обратились к острым социальным и моральным язвам. Жаль только, что зачастую делалось это на уровне торопливого газетного очерка. Во

всяком случае, мне показалось, что Валерию Рыбареву (автору сильного фильма «Свидетель») в драме «Меня зовут Арлекино» подобных штампов избежать не удалось.

Разумеется, можно понять режиссера, который во имя достоверности пригласил на главные роли молодых исполнителей, отобранных по «типажному» принципу. Нельзя не разделить его тревогу за судьбу молодежи.

Правда, остается открытым вопрос: стоило ли выстраивать сюжет фильма столь прямолинейно? К несчастью, сценарные просчеты Юрия Щекочихина, аморфность характеров многих персонажей приводят к тому, что иные исполнители не понимают сути своих героев.

К примеру, Светлана Копылова мечется в трактовке своей героини между подчеркиванием «пэтэушных» замашек и приобщением к «хай лайф» интеллигентной студентки.

Что же касается ударного финального эпизода с изнасилованием, то его сходство с кульминацией из «Рокко и его братья» Л. Висконти, увы, не на пользу «Арлекино...». Валерий Рыбарев решает эту сцену удивительно бесстрастно и холодно.

Иллюстративность, пусть даже во имя самых высоких целей, никогда не приносила успеха в искусстве. Опора на броский, эпатажный штамп — тем паче...

В перестроечные времена кинокритики встретили «Меня зовут Арлекино» бурной дискуссией.

Кинокритик Алексей Ерохин (1954–2000) в «Спутнике кинозрителя» писал о фильме так: «Если вы хотите пристальнее вглядеться в лицо современной молодежи... – тогда это фильм для вас. ... Это ведь столь долго вколачивавшая в головы сограждан идея неустанной борьбы («кто не с нами, то против нас») дает свои отравленные плоды, это постоянное прежде деление общества на правых и виноватых отзывается гнилою отрыжкой... аукается теперь волчьи оскалом юных лиц. И неужели у вас хватит совести сказать, что это только их проблемы, боль и вина? Ту, право, есть о чем подумать» (Ерохин, 1988: 3).

Кинокритик Елена Стишова писала о фильме «Меня зовут Арлекино» не менее сочувственно: «Мне близок пафос Рыбарева и его коллег, сценаристов и режиссеров, работающих на материале молодежного протеста. Это пафос сострадания к аутсайдерам, к лишним людям, придавленным кирпичом социальной несправедливости уже в момент появления на свет. Жертвы безвременья, жертвы безверия — кто пожалеет их, кто заплачет над ними, если не искусство, берущее на себя сегодня миссию исповедника в прямом смысле слова? Но пожалеть не означает оправдать. Палач и жертва могут быть в одном лице. Как тут быть? Карать или миловать?» (Стишова, 1989: 12).

Оказалось, что этот перестроечный хит остался в памяти у многих зрителей / читателей. Естественно, каждый из них находился при этом в своем социокультурном поле: одни жили в условиях, похожих на жестокий мир фильма «Меня зовут Арлекино», другие – вне этого мира.

Отсюда и нешуточный спор между 1) теми зрителями/читателями, которые посчитали «...Арлекино» правдивым, и 2) теми, кто и сейчас убежден в его маргинальности.

Вот мнения аудитории первой группы:

– «Меня потряс в свое время этот фильм..."Ночной экипаж", "Роковая ошибка", "Куколка", "Авария, дочь мента", "Асса", "Игла" – правдивые фильмы о том, как мы, молодые, жили в перестроечное время.... и страшно порой было от этой безысходности» (Светлана).

– «Снималась правда, ..., а в совке реальная была серая убогая безысходная жизнь. ... У нас в деревне в провинции было еще более жестоко, чем в фильме показано. Беспробудные пьянки, драки, наркоманов в начале 1980–х до фига. ... Поэтому в фильме еще цветочки только показаны. Мы прошли полный уровень выживания. Это сейчас из–за планшетов стало более спокойно, как многие перешли жить в виртуальный мир» (Е. Соловьев).

– «Фильмы – отражение жизни. А жизнь с началом перестройки началась ужасная! Начался всплеск всеобщей агрессии! Жить стало страшно! А молодежь какая жуткая стала с середины 1980–х, это вообще кошмар! Современная молодежь тоже не идеальная, но та, которая была во второй половине 1980–х – это нечто!» (Л. Шейнкарь).

– «Я школу в 1990 году закончила, ... и многое, из того, что показано в фильме, видела сама. Я не говорю, что все показанное правда, я сказала, что точно передано ощущение безысходности» (Светлана).

А вот мнения аудитории второй группы:

– «Для нас эти фильмы были почти шоком – ничего подобного в нашей жизни не было. Грязь, чернуха, пошлость и примитивная грубость – все это было, как мне кажется, воспалённой выдумкой режиссера со сценаристом» (И. Серегин).

– «Я в перестроечные годы тоже был молодым парнем с рабочей окраины. Но на эти фильмы смотрел, как на какой–то паноптикум, потому что ничего даже близко похожего в реальной жизни не видел» (С. Седов).

– «Я тоже был в это время молодым, но почему–то ни гопником ни панком не был, да и ничего такого суперплохого в перестроечное время я не видел, наоборот – было ощущение "глотка свободы", которое потом, в 1990–е, разбилось об суровую реальность тех лет» (О. Макаров).

– «Нормальная жизнь была в провинции на момент выхода фильма. А на то, что показывали в кино, мы смотрели с удивлением: чего бесятся с жиру гоблины? По–другому было все у нас» (В. Назаров).

– «Я 1964 года рождения. В восьмидесятые училась, работала, на жизнь не жаловалась и ни с чем подобным не сталкивалась. Наверное, не по тем компаниям ходила. Да и вокруг меня такого не было» (С. Трофименко).

– «Помойное кино второй половины 1980–х – это тоже вклад нашей киношной интеллигенции в развал всего и вся. Я 1964 года рождения и никакой безысходности в свои 20 лет не ощущал, учились, работали, создавали семьи, радовались жизни. А накопать грязи можно где угодно» (В. Милахин).

– «Не знаю, но лично я с такой чернухой не сталкивалась. Ходили на дискотеки, встречались, влюблялись. Да, иногда, когда родители уезжали на дачи, мы собирались и немного выпивали. Ходили в походы с гитарой. Слышали и про люберов в клетчатых штанах. Но никогда с ними не сталкивались. Может быть, мы жили в какой–то другой стране. При этом учились в институтах и техникумах. Сдавали экзамены и ездили в стройотряды и на картошку. Думали о дальнейшей жизни, играли студенческие свадьбы в общежитиях. Было весело и стабильно. С удивлением тогда посмотрела фильм «Меня зовут Арлекино» (Н. Румянцева).

– «По–разному жили: всё зависит от семьи, от воспитания. Мы с братом, например, тоже жили в частном секторе рядом с пьющими, отсидевшими, но такими не стали. Родители занимали нас работой по дому, заставляли хорошо учиться, следили за тем, с кем дружим. Нам это не нравилось, а теперь мы им благодарны» (М. Зиангирова).

Некоторые зрители/читатели использовали фильм «Меня зовут Арлекино» как трамплин для размышлений об истории и современности:

– «Был тупик самой системы. Начали в 1917 году с самого махрового экстремизма: "Весь мир насилья мы разрушим", "Мировой пожар раздуем", "Нам не надо монахов, не надо попов, бей спекулянтов, души кулаков", превратились в Империю Зла для цивилизованного мира, и закончили полной бездуховностью поколения 1980–х и его нежеланием что–то строить» (А. Скринник).

– «Не будь революции 1917 года, то и не было бы современного шведского социализма, феминисток, социальных гарантий и прочих отличных вещей. Что касается "Империи Зла", то в ней была полностью ликвидирована безграмотность, безработица, было доступное высшее образование, здравоохранение и много чего там было хорошего. Дети учились, родителям помогали, взрослые работали, отдыхали. И не на грядках, как сейчас, а по–человечески отдыхали. В санаториях, на курортах, в разных поездках. Так что про всё поколение говорить не надо. Это у руководства полная деградация и бездуховность была и в мозгах и душах, если страну позволили развалить» (Н. Корепанова).

– В СССР «государство следило, чтоб у тебя было образование, хотя бы неполное среднее. Попробуй, забери документы из школы или учебный день пропусти! С трудными подростками возились, как не знаю с кем, ставили на учет, пристраивали в ПТУ, не давали болтаться после армии. В общем, "тоталитарный совок" во всей красе! Это сейчас свобода и демократия – никто никому не (нужен): учишься – не учишься, живешь – не живешь, колешься или бухаешь. Каждому свое» (С. Москаленко).

– «Сегодня, по–моему, всё гораздо хуже, бесчеловечнее, а самое страшное – безнадёжнее» (В. Петров).

– Фильм актуален и сейчас – такая же молодежь, такая же безысходность и безнаказанность! Фильмы теперь снимают о том – как бедная встретила богатого (или наоборот), и всё дело в наследстве. Наверное, это и есть наша жизнь, раз больше не о чем снимать фильмы!!!» (Е. Мазуркова).

– «Почему сейчас не снимают фильмы про ту безысходность, нищету, безработицу, боль, которая сейчас в стране? Тогда у меня хоть была надежда на будущее, а сейчас уже полное безразличие ко всему и усталость» (О. Никитенко).

– «Самое главное, что люди, подобные персонажам всех этих фильмов, были, есть и будут всегда. Ни социальный строй, ни материальный достаток граждан, на наличие подобных персоналий никак не влияют. Просто всегда будут люди, тянущиеся к свету, и те, которым приятнее в дерьме. Приятнее уже тем, что сидя в навозе, удобнее прослыть "оригиналом", скрыть свою никчёмность, глупость. А заодно легче объявлять тупыми всех тех, кто не хочет нырять в дерьмо, вместе с ними! А таких Вер, Арлекино и сейчас – хоть отбавляй. Посмотрите на любую молодёжную компанию, собирающуюся по вечерам на детских площадках, в любом спальном районе» (C. Orange).

– «А где на Западе духовность? ... Кто сказал, что там читают умные книги, слушают приличную музыку, а по вечерам за семейным столом философствуют и размышляют о смысле жизни? Быдло есть и там, и здесь в равных пропорциях, и от политического строя это, к счастью, не зависит. Если Вам улыбаются, то это не значит, что симпатизируют, уважают и Вами интересуются. Вы там никому не нужны. Во главе угла там только деньги и всё, что помогает их заработать. Моя лучшая подруга в Бостоне прожила два года. Столько, причём таких наглых, бомжей она никогда и нигде не видела» (Н. Румянцева).

И, как обычно, не более 10% читательских комментариев посвящены лапидарным и часто противоположным оценкам самого фильма:

«За»: «Отличный фильм! ... Ещё помню "Ночной экипаж". Неделю от него отходил!» (И. Дмитриев), «фильм реально крут!!!!! Много раз пересматривал)» (А. Мишин), «Столько лет прошло – помню весь фильм до мельчайших подробностей, очень в то время яркое впечатление оставил. Фомина с тех пор обожаю, и эту его роль люблю больше всех. Очень классный фильм для того времени. Да и другое поколение его не поймёт» (А. Прокопьева), «Отличный фильм а главное режиссер смотрел в будущее» (В. Рогов), «Хороший фильм – честный» (В. Гайдук), «Нормальный правдивый фильм. Тогда так и было! Я его два раза смотрел в кинотеатре!» (А. Смирнов), «Хороший фильм, на меня в своё время произвёл впечатление!» (Н. Чернавская), «Сильный и правдивый фильм. В нашем трёхзальном кинотеатре его крутили, сразу в двух залах. Было очень много желающих увидеть фильм и не по одному разу» (С. Трофимов), «Фильм отражал реальность того времени.... Произвел на меня сильное впечатление» (Г. Кострюков), «Сильный фильм, нервишки щекочет. Мне такие фильмы нравятся больше любых американских блокбастеров» (Irbis17).

«Против»: «Фильм – отстой. Главный герой, позиционирующий себя как вожака и сильную личность, в нужный момент просто "сдал" свою женщину и вел себя, как пассивная тряпка» (А. Савченко), «Этой пошлятиной пичкали целое поколение. Вместо светлых и лиричных героев на сцену вылезла когорта уголовников и маргиналов, к которым, по замыслу продажных режишлюх, зритель должен был испытывать чувство симпатии» (Д. Самохвалов), «Такие фильмы были дань моде и конъюнктуре. Тогда было модно убиваться, сокрушаться и депрессовать по поводу загубленной жизни, молодости… Период так называемой "чернухи". Всё очернялось. От бодрых и оптимистичных фильмов про сталеваров ударились в другую крайность моральный суицид и безысходность» (А. Цаплин), «Для этого и снималась в то время эта чернуха – для ощущения безысходности, чтобы у людей руки опускались. Так страну грабить легче» (И. Гомозов), «Этот фильм был первым из многочисленной последующей чернухи. Был бы он снят хотя бы на год–два позже, затерялся бы в общей массе» (Василиск), «Это так. Словили первый хайп, сняли сливки» (И. Панкратова).

Итак, спор о фильме «Меня зовут Арлекино» показал, что затронутые в нем проблемы до сих пор актуальны для аудитории среднего и старшего возраста, а сама лента всё еще разделяет зрителей/читателей на две противоположные по жизненным взглядам группы…

Холодное лето пятьдесят третьего… СССР, 1988. Режиссер Александр Прошкин. Сценарист Эдгар Дубровский. Актеры: Валерий Приёмыхов, Анатолий Папанов, Юрий Кузнецов, Владимир Кашпур, Нина Усатова, Виктор Степанов, Зоя Буряк, Виктор Косых и др. **41,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

На мой взгляд, «Холодное лето пятьдесят третьего…» – один из самых заметных фильмов последних лет существования СССР и одна из самых ярких работ **режиссера Александра Прошкина** («Михайло Ломоносов», «Николай Вавилов», «Русский бунт», «Доктор Живаго» и др.). Это единственная у него работа, вошедшая в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Разумеется, в самой ситуации, в расстановке противоборствующих сил, в изначальной предопределенности конечного итога схватки, в предсказуемости сюжетных ходов фильм «Холодное лето пятьдесят третьего…» не содержит, пожалуй ничего нового для жанра вестерна-«истерна».

Судите сами: вооруженная банда захватывает поселок, два «положительных героя», защищая мирных жителей, вступают с ней в смертельную борьбу и побеждают. Бандиты — воплощение Зла во всех его ипостасях. Среди беззащитных жителей находится трус, еще недавно представлявший местную власть… Согласитесь, ситуация для вестерна более чем традиционная.

Однако Александр Прошкин наполняет эту фабулу непривычной для советского экрана атмосферой. Ведь бандиты — это амнистированные в июле 1953 рецидивисты. А два их противника — ссыльные «политические»: бывший главный инженер и «английский шпион» и бывший армейский капитан, вина которого в том, что он был в окружении и попал в плен к немцам.

Капитана играет Валерий Приемыхов. его герой, по сути, в одиночку уничтоживший всех бандитов, ох, как далек от несокрушимого суперменства. Но картину «держит» именно он. Актеру удалось показать, как в его униженном, измотанном лагерным террором герое, просыпается человек. И как трудно ему дается это возвращение к себе…

Он стреляет в озверевших бандитов без лихой удали и удовольствия. Тут возрождение личности передано не словами, а сумрачным взглядом с затаенной надеждой, свободным поворотом расправленных плеч, переменой пластики…

И когда в эпилоге фильма герой Приемыхова проходит по московским бульварам, его одинокая фигура никак не вписывается в оживленный поток горожан. Ему трудно возвращаться в этот мир, кажущийся счастливым и безмятежным. Но теперь ему хватит на это сил…

Фильм «Холодное лето пятьдесят третьего…» был очень хорошо принят перестроечной прессой.

К примеру, в рецензии, опубликованной на страницах журнала «Искусство кино» отмечалось, что «Наверное, немало ещё фильмов будет снято по сюжетам трагедий, пережитых нашим народом. В разных аспектах - личных, государственных, исторических, философских - предстанут перед нами жестокие, трагические судьбы наших соотечественников, незаконно обвиненных, погибших на лесоповале, похороненных в братских могилах среди вечной мерзлоты, потерявших семьи, друзей, но не самих себя, не склонивших головы, не предавших ни идеи нашей, ни общего нашего дела. В честь и память таких вот не покорившихся, не сломленных и поставлено «Холодное лето пятьдесят третьего…» (Макаров, 1988: 38).

Что касается, мнений зрителей, то они, как обычно, разделяются на «за» и «против».

«За»:

«Фильм очень сильный в психологическом отношении. После просмотра долго ходишь под впечатлением» (Евгения).

«На мой взгляд, этот фильм – одна из самых простых и острых историй нашего кино. Поскольку именно за этой простотой и пробивается, предугадывается главное – человек внутренний может быть сильнее себя–внешнего. В какую эпоху он бы не попал. Трезвый и горький получился этот фильм–предостережение. Против всякого, поднимающего руку на

внутреннюю и внешнюю свободу личности. За её право жить. И, быть может, умереть» (О. Данилюк).

«Конечно, многим этот фильм запомнился прежде всего последней ролью Анатолия Папанова. Жёсткий и откровенный фильм, просто о правде этой жизни! Спасибо всем создателям его!» (О. Герасимов).

«Против»:

«Считаю фильм лживым. Очень огорчает то, что зрители, которые видят историческую ложь в современных фильмах, не видят её здесь. Ведь фильм этот уже не советский, а перестроечный. Амнистировали людей, как уже говорили здесь, по 53 ст. и лиц с первой судимостью. А что мы видим? Бегают бандюки с оружием, терроризируют местное население, держат людей в заложниках. И это в СССР! Да ещё в 1953 году! Когда по инерции ещё жил социальный страх. Или авторы фильма хотели сказать нам, что советская власть распространялась не на все регионы страны? Смакование темы репрессий, с последующей спекуляцией на ней началось как раз после выхода этого фильма – с весны 1988 года» (Ю. Блинов).

Чистое небо. СССР, 1961. Режиссер Григорий Чухрай. Сценарист Даниил Храбровицкий. Актеры: Нина Дробышева, Евгений Урбанский, Наталья Кузьмина, Виталий Коняев, Олег Табаков и др. **41,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Знаменитый режиссер Григорий Чухрай (1921–2001) за свою долгую жизнь поставил всего шесть полнометражных игровых фильмов, и все они («Сорок первый», «Баллада о солдате», «Чистое небо», «Жили–были старик со старухой», «Трясина», «Жизнь прекрасна») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Значительной части своего зрительского успеха «Чистое небо» обязано не только остро прописанной драматической судьбе главного героя фильма – летчика Астахова, но той пронзительной эмоциональности, с которой выдающийся актер Евгений Урбанский (1932-1965) сыграл эту роль.

Главные фильмы Григория Чухрая – «Сорок первый», «Баллада о солдате» и «Чистое небо» – буквально усыпаны отечественными и зарубежными наградами. Однако это вовсе не значит, что его фильмы всегда и везде сопровождались исключительно восторженными оценками.

К примеру, несмотря на громкое имя режиссера, уже получившего Ленинскую премию за «Балладу о солдате», в год выхода на экраны драмы «Чистое небо» (1961) кинокритики встретили ее неоднозначно.

Так в 1961 году кинокритик Нина Игнатьева (1923–2019) начала свою рецензию со стандартного идеологического пассажа: «В «Чистом небе», обращаясь к жизни своего народа, к современности, Г. Чухрай также пытается тесно связать судьбу рядового человека с глубокими общественными процессами, с явлениями самого широкого масштаба. История любви его героев вмещает огромное содержание и, по существу, является историей высокой моральной, нравственной победы человека, сумевшего через все этапы своей жизни, через все беды и испытания пронести глубокую веру в дело партии, дело народа, в торжество наших идей. Верность ленинским принципам, светлым коммунистическим идеалам — вот одна из главных тем фильма, которая, несмотря на трагедийную окраску картины, придает ей оптимистическое звучание» (Игнатьева, 1961: 33–34).

Но затем отметила, с её точки зрения, существенные недостатки картины: «Ненужный «отыгрыш» некоторых сюжетных линий, прочерченных слишком четко и жирно, уводит в сторону от тонкого психологического искусства и неправомерно затягивает действие картины, сообщая ей те нежелательные паузы, что скорее свидетельствуют об ограниченности мысли, нежели о ее богатстве. Подобные огрехи есть и в операторской работе … Особенно это проявилось в цветовом решении фильма. Пестрота и олеографическая цветистость красок часто вступают в противоречие с темой, материалом фильма, требовавшими от оператора строгой сдержанности и тонкого художественного чутья. Как видим, «Чистое небо» — фильм далеко не равноценный во всех своих частях и элементах. Истинно художественным взлетам авторов, увы, сопутствуют и падения» (Игнатьева, 1961: 39).

Правда, маститый киновед Ростислав Юренев (1912–2002) в оценке «Чистого неба» был мягче: «Скажу сразу: картина вышла неровной. Словно человек, захлебываясь, говорит об очень важном. Говорит страстно, искренне, убежденно, но не всегда находит нужные слова. И сразу же прибавлю: мне такая взволнованная шероховатость во сто крат дороже иной благополучной приглаженности» (Юренев, 1961: 8).

Спустя много лет Лев Аннинский (1934–2019) писал, что в «Чистом небе» «две лучшие сцены, связанные с отношениями Саши и Астахова, построены... по законам тончайшей психологической драматургии. Они были неравны в чувстве — школьница, заочно влюбленная в прославленного летчика, случайно узнавшая его телефон и назначившая ему свидание; и сам Астахов, большой, щедрый, победоносный, несколько улыбающийся тому, что эта пигалица решилась закрутить с ним роман, а затем — влюбляющийся в нее сам, неожиданно и навсегда. Актеры должны очень точно вести свои роли, чтобы погасить элемент чисто внешней неожиданности такого сочетания: субтильная, маленькая, акварельная Нина Дробышева и огромный Евгений Урбанский, фактурный, похожий на Чкалова, словно вырубленный из куска гранита. ... Потом объявили о его геройской гибели, а Саша все не верила, и растила в одиночку его сына, и отказала полюбившему ее другому человеку, и вот дожила до Победы. Ее надежда была так же нелогична, как нелогична была любовь. Дверь квартиры, в которую когда–то впускала она Астахова, теперь была забита, и вся жизнь была другой... Без этой забитой двери Чухрай не мог бы сделать той потрясающей сцены возвращения Алексея... Скрип шагов за забитой дверью, и мгновенно, как от удара тока, Саша уже впилась взглядом в эту глухую дверь. И услышав его голос, потеряла силы, опустилась на пол, а очнувшись, кинулась к нему, и вместо того, чтобы бежать в обход, через двор, прижалась к этой заколоченной двери и все кричала: «Не уходи! Не уходи! Только не уходи!» — словно боясь, что опять исчезнет его голос и все кончится... В этой душераздирающей нелогичности жеста таится вся правда личного чувства, личной веры и любви... В этих двух сценах, заметьте, Чухрай не знает никакого безличного шквала, как в эпизоде с эшелоном, — он знает лишь всепоглощающую и властную силу личного чувства, силу неповторимой, данной любви данных людей. ... Расслаивается мир обстоятельств — но это не самое интересное в «Чистом небе». Самое интересное — это расслоение характера героя, столкнувшегося с обстоятельствами. Любимый герой Чухрая перешел в «Чистое небо», вернее, перешло ощущение психологических ценностей, открытых в «Балладе», — душевность, щедрость, мягкость. Из фантастической притчи добрый герой Чухрая спустился на землю и столкнулся с обстоятельствами безусловными, реальными, тяжеловесно–неотвратимыми. В этих условиях он не мог сохранить целостность, его душа стала тяжелеть, она тоже пошла к земле... В «Чистом небе» Володя Ивашов с его мягкими чертами лица был бы немыслим. Здесь нужен Евгений Урбанский, актер нрава властного, напористого, неукротимого. Земная сила явилась на смену воздушной духовности. Духовность, чуткость, акварельная нежность души ушла теперь на периферию действия, встала в положение пассивное. (Почему на роль Саши Чухрай взял маленькую, субтильную Нину Дробышеву? — «Она умела слушать».) Урбанский с периферии действия в «Балладе» выдвинулся в центр» (Аннинский, 1991).

Мнения зрителей XXI века о «Чистом небе» четко делятся на два противоположных лагеря.

«За»:

«Замечательный сюжет, замечательная постановка талантливого режиссёра Григория Чухрая. Фильм о том, что такая вещь, как судьба, существует. Герои вряд ли познакомились бы, не начнись война. Также замечательно показано, как истинная любовь может не только оказать влияние на мировоззрение какого–то конкретного человека, но и изменить его жизнь. Алексей Астахов мог бы не найти в себе сил выстоять до конца, пытаясь восстановить своё доброе имя, не будь рядом с ним по–настоящему преданной и любящей женщины. Саша оказалась вознаграждена за свою верность и терпение – любимый человек вернулся к ней, личное счастье было возвращено. Противоположно сложилась судьба её сестры Люси – всю оставшуюся жизнь она будет жалеть о своей ошибке, хотя здесь можно допустить информацию к размышлению, ведь создателями фильма не показано, как складывалась в дальнейшем её жизнь после встречи с Митей. Восхитил талант замечательных актёров – Нины Дробышевой и Евгения Урбанского» (Анюта).

«Люблю фильм "Чистое небо", потому что там играют Урбанский и Дробышева. Очень нравятся сцены, когда Сашенька идет в огромнейших валенках на первое свидание, или когда они сражаются снежками, а стоящие неподалеку девушки в военных полушубках с улыбкой и завистью одновременно наблюдают за ними, слушая их громкий, счастливый смех. Это сыграно чудесно. Или сцена, когда Саша провожает школьного товарища на фронт, копируя проводы отца, и изображает взрослую женщину. Есть несколько чересчур прямолинейных с позиций нашего времени моментов, но ведь о произведении надо судить в контексте эпохи. В общем, фильм очень нравится, актеры – особенно» (НВЧ).

«Против»:

«Фильм не нравится. Вся эта вакханалия из громкой музыки и ора главной героини напрягает. Переигрывает, действительно переигрывает. Как она орёт... Да так по–театральному. Неестественно. По мнению авторов фильма, чтобы показать сильную любовь, надо обязательно истерично орать каждые 5 минут. И трясти головой. Очень много патетики в фильме, типа спича молодого Табакова и монологов Урбанского» (Н. Савранский).

«Мне тоже фильм не нравится. Много патетики, много театральщины. Местами Урбанский великолепен, но иногда переигрывает» (М. Морская).

Живые и мертвые. СССР, 1964. Режиссер Александр Столпер. Сценарист Александр Столпер (по роману К. Симонова). Актеры: Кирилл Лавров, Анатолий Папанов, Алексей Глазырин, Олег Ефремов, Зиновий Высоковский, Борис Чирков, Виктор Авдюшко, Евгений Самойлов, Олег Табаков, Лев Круглый, Михаил Ульянов, Михаил Глузский и др. **41,5 млн. зрителей за первый год демонстрации первой серии. 40,9 млн. зрителей на одну серию.**

Режиссер Александр Столпер (1907–1979) поставил 16 фильмов, шесть из которых («Живые и мертвые», «Повесть о настоящем человеке», «Трудное счастье», «Дорога», «Неповторимая весна», «Жди меня») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент. А самой успешной и любимой зрителями многих поколений стала экранизация романа К. Симонова «Живые и мертвые».

Драма «Живые и мертвые» вышла на экраны в 1964 году и стала для многих зрителей своего рода эталоном правды о Великой Отечественной войне. Авторы фильма рассказали о самом тяжелом её периоде – поражениях 1941 года, практически ничего не приукрашивая... Главным актерским открытием здесь стала роль Серпилина, сдержанно и мудро сыгранная выдающимся актером Анатолием Папановым (1922-1987).

Александр Столпер вместе со своим оператором Николаем Олоновским (1922-2017) снял фильм в строгой черно-белой гамме, безо всякой опоры на музыку, на эмоциональное воздействие которой так часто полагались в прежние времена создатели картин на военную тему.

Фильм в свое время был активно поддержан кинокритиками и получил главный приз Всесоюзного кинофестиваля.

В годы выхода этого фильма на экран кинокритик Юрий Ханютин (1929–1978) обращал внимание читателей, что «в этом фильме нет музыки. Его звуковой фон — шумы и шорохи самой войны. Его широкоэкранные черно–белые кадры решены с суровой хроникальностью. Лишь иногда в них прорывается авторская боль и гнев. Искусство обретает достоверность и точность документа в фильме «Живые и мертвые», созданном Александром Столпером по роману Константина Симонова. ... Исполнителям этого фильма, независимо от размеров роли и уровня дарования, присуще одно общее качество — жесткое самоограничение, отказ от проверенных приемов и привычных актерских ходов. Это особенно бросается в глаза в А. Папанове. ... Кажется, главная заслуга создателей фильма — в точном подборе актерского ансамбля. Здесь нет как будто никаких особых режиссерских приемов. Но, когда смотришь фильм еще раз, оцениваешь тонкую мастерскую работу А. Столпера, оператора Н. Олоновского. И горящий, перекошенный лес, увиденный меркнущим взглядом Козырева; и вечерние туманы, наползающие на поле боя; и исполненный скорбного лиризма кадр, в котором весь широкий экран заполнен цветущими белыми ромашками, и лишь постепенно в композицию врезается рука и истекающее кровью тело шумного, наивно храброго фоторепортера Мишки; толстые

пальцы рвут письма командиров, и ветер несет клочки бумаги на дорогу, под гусеницы немецких танков» (Ханютин, 1964). Однако далее Ю. Ханютин с сожалением отмечал, что «во второй половине картина, как и роман, идет на спад. … Как только история Синцова становится в центре фильма, он начинает казаться затянутым и несколько многословным. Эпический размах картины здесь заметно сужается» (Ханютин, 1964).

Мнение Бориса Галанова (1914–2000) в целом перекликалось с такого рода оценками: «Фильм «Живые и мертвые» ‹…›, так же, как одноименный роман Константина Симонова, который лег в основу фильма, правдиво рисует захваченных врасплох людей, тяжело переживающих горечь военных неудач. … «Живые и мертвые» — фильм, затронувший многие и многие человеческие судьбы. … Из множества отдельных судеб, лиц, характеров, разноголосицы множества голосов складывается широкая, величественная картина, возникает образ народной войны. … В игре актеров, в работе оператора Н. Олоновского есть та естественность и простота, которые вообще характерны для стиля этого фильма. Многие съемки, особенно в первой части, принимаешь за документальные,— так достоверно и убедительно воссоздан суровый быт войны. А завершающая первую часть сцена немецкой танковой атаки принадлежит к числу сильнейших. Эти танки, которые свирепо давят людей, крушат, подминают под себя, вздевают на броню и с треском сваливают в кюветы грузовики, эти автоматчики, которые, разбежавшись в стороны, веером, строчат по всему живому, напоминают о самых трагических событиях начальных дней войны. Вторая часть фильма, по сравнению с первой, пожалуй, несколько более дробна, фрагментарна» (Галанов, 1964).

Кинокритик Ян Березницкий (1922–2005) отмечал, что «герои даже лучших зарубежных романов и фильмов о войне, например герои романа американского писателя Нормана Мейлера «Нагие и мертвые», тоже задают себе и другим вопросы, тоже ищут ответа на них. Роман Мейлера не причислишь к тем произведениям, которые «либо показывают ужасы, либо прославляют героизм». Страшное и героическое сосуществуют в нем. И самое страшное для героев романа в том, что героизм их ни к чему. Так, во всяком случае, считают они, так считает и автор романа. И вопросы, которые они себе задают и на которые не могут найти ответа — автор утверждает, что его нет и не может быть, этого ответа, — сводятся, по существу, к одному, главному вопросу: зачем, к чему, во имя чего все это? Этот вопрос не задают в романе и фильме Симонова. Ответ на него (если бы он был задан) предельно ясен: цель, во имя которой сражаются и ежесекундно готовы погибнуть герои фильма, — это часть их самих, это они сами, их жизнь; она, эта цель, и делает их живыми — и живых и мертвых» (Березницкий, 1964).

Театральный критик и киновед Борис Медведев (1920–1969), отмечая достоинства «Живых и мертвых», писал, что «надо обладать завидной художественной смелостью, чтобы на протяжении двух серий глубоко драматичной ленты о войне не разрешить себе ни одного «развлекательного» эпизода, ни одной песни. Надо обладать немалой прозорливостью, чтобы разглядеть будущего генерала Серпилина в комедийном актере Театра сатиры А. Папанове, с таким достоинством и глубиной показавшем своего героя на поле брани в исполненных драматизма сценах фильма» (Медведев, 1964).

Спустя двадцать лет кинокритик Андрей Плахов писал, что «в фильме «Живые и мертвые» многолетнее творческое содружество К. Симонова и А. Столпера дало результат неожиданный и плодотворный. Все то, что они делали совместно до этого, было окрашено героической романтикой и проникновенным лиризмом. Здесь же традиционные симоновские мотивы впервые обрели на экране масштаб исторической хроники. … герои романа воплотились на экране с высокой степенью документальной убедительности и человеческой правды. Каждый из них не «представительствовал» от имени той или иной социальной группы, но выражал коллективную судьбу нации в очень личностном, индивидуальном преломлении. … Но не менее важно и то, что индивидуальные судьбы, несхожие биографии вымышленных персонажей постепенно приоткрывали все новые и новые грани исторической ситуации, сформировавшей и этих людей, и многие обстоятельства первых месяцев войны, которые иной раз поверхностно квалифицировались как «объективные» (Плахов, 1985).

С Андреем Плаховым был, по сути, согласен и кинокритик Георгий Гордеев: «Пронизывающее картину Симонова и Столпера ощущение страшного, героического и счастливого времени придает ей поразительную достоверность. Смотришь на экран и кожей ощущаешь боль, ужас, горе первых поражений. Сильнее всего впечатляют даже

не массовые сцены — отход армии, бегство мирного населения,— а совсем малолюдные, когда во всю ширь экрана одиноко катится колесо от развороченного прямым бомбовым попаданием грузовика, неравная воздушная дуэль — один против семи в бескрайнем небе, — или большое, сильное тело фотокорреспондента Мишки Вайнштейна, умирающего посреди буйного ромашкового цветения под аккомпанемент опадающих лепестков разорванных им уже в забытьи писем. Но зрителя покоряет и мужественная, я бы сказал, солдатская строгость эпического повествования. ... Фильм Столпера многолюден и масштабен. Актерский ансамбль поразительный. По тому времени непривычный, с резкой ломкой амплуа признанных актеров, поисками новых лиц» (Гордеев, 1988).

Что касается, мнений современных зрителей, то они уже не столь единодушны, как в аудитории 1960–х.

«За»:

«Уже много раз смотрела этот великий фильм. Каждый раз после просмотра хочется плакать. Один из лучших фильмов о войне. С талантливыми актерами, снят по бессмертной книге Константина Симонова. Фильм на века» (Лиза).

«Одна из лучших ролей Анатолия Папанова. Возможно, самая лучшая. Тогда много писали об интересном решении режиссёра пригласить на роль боевого генерала заведомо комедийного актёра, который с блеском с этой ролью справился. Диалог Серпилина и его жены абсолютно понятен и оправдан» (Еква).

«Не знаю, как так получилось, что этот фильм прошёл мимо меня, и только теперь я смогла его увидеть. Фильм меня приятно удивил, то есть, я хочу сказать, что я ожидала дежурный советский пропагандистский фильм о войне, а это оказался фильм чрезвычайно честный и проникновенный. Я безоговорочно поверила всему, что я увидела. После фильма я долго размышляла о действительно нелёгкой судьбе советского солдата, которому не только приходилось почти безоружному вступать в яростный бой с противником, но и всеми силами противостоять советскому бюрократизму, всеобщей подозрительности, недоверию со стороны соотечественников. ... авторы фильма имели достаточно смелости рассказать об этом, задать своевременные вопросы и побудить зрителей искать на них ответы... Я уверена, что и сегодня фильм "Живые и мёртвые" помогает нам правильно оценивать нашу историю и поколение наших дедов и прадедов... (Лена).

«Против»:

«Фильм не понравился. Я бы его никогда не поставил рядом с лучшими картинами о ВОВ. Кроме нескольких интересных планов больше смотреть в нём нечего. Герой Лаврова неубедителен и никакого сопереживания не вызывает. Раздражает закадровый голос искусственной пафосностью. Запомнились две сцены: одна, насквозь фальшивая, двуличная и бесчеловечная с "предателем" Барановым (ситуация которого мало чем отличается от ситуаций героя Лаврова – у обоих утеряны документы) и другая, прикольная, когда здоровенный мужик достает из под брюха потрёпанное знамя и сотрясаясь от избытка эмоций начинает рыдать, обливаясь крокодильими слезами. Игра Папанова с его сиплым тенором в роли генерала – полный провал. Этот актёр не подходит для суровых, драматических ролей. ... Перед просмотром ожидал чего–то намного лучшего, а увидел серую полупропагандисткую агитку... Никакого желания пересматривать этот фильм нету» (Маяк).

Они сражались за Родину. СССР, 1975. Режиссер и сценарист Сергей Бондарчук (по роману М. Шолохова). Актеры: Василий Шукшин, Вячеслав Тихонов, Сергей Бондарчук, Георгий Бурков, Юрий Никулин, Иван Лапиков, Николай Губенко, Николай Волков, Андрей Ростоцкий, Евгений Самойлов, Нонна Мордюкова, Иннокентий Смоктуновский, Ирина Скобцева, Ангелина Степанова, Татьяна Божок, Лидия Федосеева–Шукшина и др. **40,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссёр Сергей Бондарчук (1920–1994) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, три из которых («Судьба человека», «Война и мир», «Они сражались за родину») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Военная драма «Они сражались за Родину» в год выхода на экран вызвала большой положительный резонанс – как в киноведческой, так и в зрительской аудитории. К

сожалению, съемки этого фильма были омрачены внезапной смертью гениального писателя и актера Василия Шукшина (1929-1974), сыгравшего в нем одну из главных ролей...

Советская кинопресса встретила картину «Они сражались за Родину» одобрительно, посчитав ее одной из лучших кинематографических работ 1970-х.

Виктор Дмитриев в журнале «Искусство кино» был уверен, что «крупное явление советского киноискусства, фильм «Они сражались за Родину» может расцениваться и как определенный вклад в общечеловеческую культуру. ... Шолоховские герои взывают с экрана к мужеству и большой цели, ради которой стоит жить и бороться, а если надо, то стоит и умереть» (Дмитриев, 1975: 35, 37).

Кинокритик Юрий Ханютин (1929–1978) в «Советском экране» отметил, что «образы солдат в этом фильме не символы героизма, не условные фигуры, передвигаемые по штабной карте, это реальные, живые люди, которым не чужды все человеческие желания и слабости, но для которых главным остается их солдатский долг» (Ханютин, 1975: 13).

Взгляды российских кинокритиков XXI уже не отличаются единодушием.

Кинокритик Евгений Нефедов оценивает фильм Сергея Бондарчука весьма позитивно: «В первую очередь покоряют, несомненно, батальные сцены. Покоряют отнюдь не размахом и особого рода красотой, которой подчас пытаются добиться кинематографисты, привлекая многотысячную массовку и десятки единиц бронетехники. Оператор Вадим Юсов и режиссёр создают максимальный драматизм, заставляя почти физически пережить весь спектр эмоций, испытываемых солдатами, оказавшимися один на один с превосходящими силами неприятеля. От страха до ненависти. ... Все актёры великолепны. Однако едва ли кто–то возьмётся спорить с тем, что лучшим оказался Василий Шукшин, чья смерть на съёмочной площадке придала сыгранной роли особое, подлинно трагическое – прорывающееся сквозь бытовой комизм ситуаций – звучание» (Нефедов, 2007).

У С. Кудрявцева взгляд на картину оказался иным: «Только официально почитаемый Бондарчук мог позволить себе в то время (заметим, что за 10 лет до выпущенной не без сомнений и опаски ленты «Иди и смотри» Элема Климова) так откровенно жестоко показать грязь и кровь бесчеловечной бойни, а также рискнуть заявить о богоискательских мотивах тех из «сражавшихся за Родину», кто веровал не в Сталина и социализм, а в Иисуса Христа и спасение на небесах. И всё–таки основным просчётом этой ленты, лишь претендующей на эпический размах, но, увы, лишённой дыхания военного эпоса, представляется сюжетная рыхлость и незавершенность одноимённого романа Михаила Шолохова, который писал его много лет, с большими перерывами и так не довёл до конца» (Кудрявцев, 2006).

Мнения нынешних зрителей об этом фильме Сергея Бондарчука тоже неоднозначны.

«За»:

«Великий Фильм! Насколько всё к месту, всё талантливо и со смыслом. Фильм о людях. Самых простых людях, которых призвала Родина. И они пошли на фронт умирать и побеждать. Они стали самыми обычными Героями. Не теми героями, которые шестизарядным револьвером убивают полторы дюжины глупых врагов, а теми Героями, которые своей стойкостью, смелостью, терпением выстояли в смертельной схватке с сильным, умным, жестоким, коварным, почти непобедимым врагом. Пока в России есть люди, никуда Россия не денется. Великий Фильм Великого Режиссёра. Браво!» (Андрей).

«Фильм получился очень хорошим, много очень приличных батальных сцен, в фильме очень хорошо показаны жизнь и военный быт обыкновенных солдат, так же фильм пронизан глубокой патриотической любовью к родине ее защитников! Картина заслуживает самых высоких почестей и наград! Браво режиссер за великолепную работу! Браво Сергей Бондарчук! А какой подобран актерский состав, как они играют свои роли! Фильм – просто супер!» (Е. Кудряшов).

«Против»:

«Никогда не нравился этот фильм. Вышел из кинотеатра в 70–е совершенно разочарованным. Всё какое–то фальшивое. Известные актёры смотрятся просто нелепо. Единственное, что понравилось, это диалог Шукшина и Буркова. Шолохов всё писал свой роман, но так и не смог его закончить, творчески иссяк. Так и фильм не получился. Известные актёры – не гарантия успеха» (Норд).

«Актеры в этом фильме какие-то сытые (кроме Василия Шукшина), из-за этого не верится в происходящее. Да и из-за того, что роман Михаил Шолохов так и не смог закончить, фильм страдает по драматургической части. По большому счету к тому, что было снято до этой картина раньше, фильм ничего не добавляет. «Живые и мертвые» мне кажется убедительнее. Не говоря уже о «Балладе и о солдате» и «Ивановом детстве». Правда, это моё исключительно личное мнение» (Критикан).

Верьте мне, люди. СССР, 1964. Режиссеры Владимир Беренштейн, Илья Гурин, Леонид Луков. Сценарист Юрий Герман. Актеры: Кирилл Лавров, Владимир Самойлов, Ирина Бунина, Станислав Чекан и др. **40,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Беренштейн (1927-1993) за свою карьеру поставил всего три полнометражных игровых фильма, два из которых («Верьте мне, люди» и «Нейтральные воды») вошли в тысячу самых кассовых советских фильмов.

Режиссер Илья Гурин (1922–1994) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Золотой эшелон», «Верьте мне, люди» и «Наши знакомые») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Леонид Луков (1909–1963) за свою карьеру поставил 22 фильма, многие из которых («Большая жизнь», «Донецкие шахтеры», «К новому берегу», «Об этом забывать нельзя», «Разные судьбы», «Олеко Дундич», «Две жизни», «Верьте мне, люди») вошла в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Над драмой «Верьте мне, люди» начал работать режиссер Леонид Луков, но, увы, скончался на старте съемок. В итоге эта драма была поставлена Владимиром Беренштейном и Ильей Гуриным. Для обоих режиссеров этот фильм в итоге стал самой кассовой творческой работой.

Миллионы зрителей полюбили этот фильм, рассказывающий о трудном пути главного героя (в психологически весьма убедительном исполнении Кирилла Лаврова), от «накатанной» преступной стези к осознанию возможности изменить свою жизнь…

В год проката этого фильма на страницах журнала «Искусство кино» отмечалось, что «К. Лавров в роли «вора в законе», прямо скажем, неожиданность. Поначалу настораживающая: уж очень он основателен, крепок, даже положителен. … Но скоро убеждаешься, что актер прав, предлагая такой рисунок роли. Ведь Леха-Лапа – в какой-то степени уже прошлое для его героя. Он решил стать человеком… «Верьте мне, люди», можно было бы назвать и детективной лентой, но, по сути, это психологическая драма. Фильм вызывает интерес не столько неожиданными поворотами сюжета, сколько глубиной постижения человеческого характера, современным звучанием поставленных проблем» (Погостина, 1965: 38-40).

Обычно после просмотра любого фильма зрители разделяются на два противоположных по мнениям лагеря. Однако фильм «Верьте мне, люди» до сих пор получает стабильно положительные зрительские отзывы:

«Вообще, один из очень редких фильмов СССР о том, как отразились незаслуженные репрессии на простых людях. Талантливых, популярных фильмов, где эта тема затрагивалась, я помню всего парочку. … Этот же фильм силен, прежде всего, тем, что показывает реальные и страшные условия, в которые были поставлены дети "врагов народа". Если бы у героя Лаврова остались хоть какие–нибудь родственники, то его жизнь могла бы сложиться иначе. Однако с раннего юношества он несколько раз столкнулся с беззаконием и сломался… Так что фильм, думаю, весьма жизненный» (Сабира).

«Я влюбилась в этот фильм)) – никогда такого не было… Смотрела его несколько раз – кажется, уже надоест, но каждый раз открываешь новые оттенки в игре актёров, это такое наслаждение. О Лапине–Лаврове. Моя сестра как–то сказала: "Не похож Лавров на вора, слишком рожа честная". Но Лавров настолько гениально перевоплощается в человека с другим жизненным опытом – рецидивиста Лапу, что преодолевает даже свою "положительную" внешность. Он играет не блатную шпану, а серьёзного вора, который может произвести хорошее впечатление на людей. Но это всё–таки вор: чего стоит его поворот головы в сторону раскрытого багажника машины, когда он ищет дачу в пригороде

Ленинграда... Игра изумительная, сколько скрытых сильных эмоций! ... Это тончайшая игра, максимум выразительности при минимуме и даже аскетизме внешних средств выражения. Тем более потрясающе, так как этот великий актёр не имел профессионального театрального образования, то есть актёрских "корочек" (правда, наследственность была – родители актеры)» (Т. Кротова).

«Великолепный фильм о доверии, любви и надежде. Довольно неожиданно выступил Кирилл Лавров, сыграв роль преступника Лапина, пытающегося стать на честный путь. Очень сильны в этом фильме отдельные актерские работы. Кирилл Лавров играет разного Лапина: взвинченного, по наглому – нахрапистого – с представителями воровского мира; размашистого, восторженно–влюбленного – с Ниной (И. Бунина); недоверчиво – нервного и надеющегося на доверие – в диалогах с Анохиным (В. Самойлов). Великолепно сыграл и Владимир Самойлов. Я нигде более не видел у его героев такого спокойствия, уверенности, размеренности, а во взгляде – даже нежности, как в этом фильме. ... Фильм показывает, как маховик репрессий, запущенных в 1930–е годы, перемалывал судьбы честных людей...» (А. Гребенкин).

Освобождение. СССР – Польша – Югославия, ГДР – Италия, 1969–1971. Режиссёр Юрий Озеров. Сценаристы: Юрий Бондарев, Оскар Курганов, Юрий Озеров. Актёры: Михаил Ульянов, Николай Олялин, Лариса Голубкина, Юрий Каморный, Бухути Закариадзе, Владлен Давыдов, Виктор Авдюшко, Владислав Стржельчик, Сергей Никоненко, Всеволод Санаев, Владимир Самойлов и др. **56,0 млн. зрителей за первый год демонстрации первых серий. В расчете на одну серию всей киноэпопеи – 40,0 млн. зрителей.**

Режиссер Юрий Озеров (1921–2001) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, шесть из которых («Арена смелых», «Сын», «Кочубей», «Большая дорога», «Освобождение», «Солдаты свободы») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В какой–то степени этот фильм задумывался как советский ответ на многочисленные западные кинобоевики, воспевающие подвиги американских и британских войск во время второй мировой войны, хотя, разумеется, в первую очередь он предназначался для зрителей СССР, в том числе – молодых.

Ясно, что журнал «Искусство кино» в оценке «Освобождения» просто обязан был прислушиваться к «генеральной линии партии» в оценке этой военной киноэпопеи, и эта задача была редакцией выполнена блестяще:

«Оценка столь сложного и многопланового произведения, каким является «Освобождение», зависит от ответа на вопрос: удалось ли авторам, постановщикам и актерам найти и правдиво показать то главное, что характеризует избранную тему, создать обобщающий художественный образ Советской Армии освободительницы народов, раскрыть и показать движущие силы процесса освобождения? На этот вопрос можно твердо дать положительный ответ: да, удалось. ... Придавая серьезное значение правильному, объективному освещению истории нашего государства, партия призывает кинематографистов к созданию высокоидейных и правдивых художественных фильмов о минувшей войне, фильмов, во всем величии показывающих героические подвиги старшего поколения советских людей и призывающих новые поколения следовать примеру отцов. «Освобождение» достойный ответ на этот призыв» (Волтищ, 1972: 41, 53).

В духе тогдашних идеологических требований отозвался об «Освобождении» и кинокритик Николай Суменов (1938–2014), отметив, что в «Освобождении» было убедительно отражено, как ударные силы мирового империализма разбились, встретив на своем пути монолитное многонациональное государство рабочих и крестьян, защищавших на войне свободу и независимость своей страны, Родины Ленина, Родины Великого Октября» (Суменов, 1978: 78),

Сегодня можно согласиться с тем, что «Освобождение» (в меньшей степени – последующие работы Озерова, задуманные в качестве тематических продолжений) стало не просто видным событием культурной жизни того времени, но и одним из символов всей брежневской эпохи» (Нефедов, 2016). Разумеется, эта киноэпопея проникнута идеологией (ну, а разве в голливудских фильмах о войне ее нет?), но масштабность и размах батальных

съемок поражает до сих пор, а военный подвиг солдат, сражавшихся за свою землю, конечно же, не подлежит сомнению...

Отношение современных зрителей к «Освобождению» в целом позитивно, хотя какая–то часть аудитории и пытается (как, впрочем, и по отношению к большинству фильмов на историческую тему) сконцентрироваться на замечаниях о «не тех» танках, погонах, нашивках и пр. деталях изображения эпохи.

Приведу только два характерных зрительских отзыва:

«Шедевр на все времена. Действительно эпопея. Как и "Война и мир", снята с размахом. Сегодняшнему кинематографу это не только не под силу, но и людей таких уж не найдёшь. Те, которые снимались, либо сами воевали, либо были детьми войны, пережившими всё от и до! Всегда смотрел этот фильм с волнением!» (Аркадий).

«Фильм произвёл на меня сильное впечатление ещё с детства. Не оставляют равнодушным батальные сцены с привлечением огромного количества военной техники сопровождаемые пронизывающей до костей прекрасной музыкой. Пожалуй один из немногих отечественных и зарубежных фильмов где удачно подобраны и загримированы актеры, играющие своих исторических персонажей... Огромное спасибо создателям поистине великой киноэпопеи» (Сергей).

Две жизни. СССР, 1961. Режиссер Леонид Луков. Сценарист Алексей Каплер. Актеры: Николай Рыбников, Маргарита Володина, Вячеслав Тихонов, Элеонора Нечаева, Лев Поляков, Станислав Чекан, Владимир Дружников, Лев Свердлин, Ольга Жизнева, Алла Ларионова, Георгий Юматов, Елена Гоголева, Сергей Гурзо и др. **39,7 млн. зрителей (в среднем на одну серию) за первый год демонстрации.**

Режиссер Леонид Луков (1909–1963) за свою карьеру поставил 22 фильма, многие из которых («Большая жизнь», «Донецкие шахтеры», «К новому берегу», «Об этом забывать нельзя», «Разные судьбы», «Олеко Дундич», «Две жизни», «Верьте мне, люди») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Советская кинокритика встретила «историко–революционную» мелодраму «Две жизни» неоднозначно.

К примеру, кинокритик Маргарита Кваснецкая писала в журнале «Искусство кино», что эта «картина, созданная серьезными художниками, еще раз подтвердившая незаурядное мастерство сценариста и режиссера, правдиво показавших героику великого времени, не встала вровень с нашими лучшими историко–революционными фильмами. Почему? Причина здесь, очевидно, в том, что в поисках современного решения историко–революционной темы художники перестали где–то доверять себе и зрителям. Им казалось, что просто эпический показ революционных событий, когда главный герой — народ, может наскучить, не удержать внимание аудитории. Они полагали, что приключения простого солдата и драматические переживания аристократа–офицера, судьбы которых поставлены в центре, оживят действие, позволят с новой стороны показать события тех лет. Так могло бы случиться, если бы две эти жизни были сами по себе значительны, если бы характер главного героя был типическим, ярким, если бы сюжетная ситуация помогала раскрыть неповторимые черты времени. Наконец, если бы художественный вкус постановщика был бы более строгим, сдержанным, тонким» (Кваснецкая, 1961: 86).

И далее М. Кваснецкая конкретизировала свои претензии к фильму: «Надо сказать, что драматическое и режиссерское решение сцен пролога вызывает серьезное возражение. Здесь все построено на привычных штампах, по испытанному шаблону «буржуазного разложения». Нарочито вульгарные девицы — сильно оголенные и нечесаные, мужчины с пошлыми физиономиями, бессмысленное топтание пар под звуки джаза... Ни одной оригинальной, яркой детали, интересной режиссерской находки, ни одного характера!.. И в этом третьесортном заграничном «раю» прославленный генерал ведет свой рассказ о том, как он пришел в революцию» (Кваснецкая, 1961: 87).

Уже в постсоветские времена взгляд кинокритика В. Плотникова–Самарского на «Две жизни» оказался иным: «Фильм великолепный. Впервые увидел год–полтора назад. ... Смотрю, и все больше нравится, оттесняя многое, некогда казавшееся крутыми «рев–боевиками». Потому что – реалистически–правдоподобно (для начала 1960–х) и, главное,

интересно. Живо передан колорит эпохи, что не удивляет: очевидцы событий еще пребывали в доброй памяти. Сочный говор, безыскусные диалоги, узнаваемые типы, взаправдашние коллизии, ненадуманная психология» (Плотников–Самарский, 2010).

Зрители XXI века оживленно обсуждают «Две жизни», часто исходя из противоположных идеологических позиций:

«Фильм меня поразил. Это сага по типу "Унесённых ветром". Фильм довольно хорошо сделан в плане костюмов, интерьеров. Возможно, что в 1961 году эстетика тех времён ещё была в памяти консультантов. ... Потрясающая игра Володиной. Очень красивая и эстетная дама. ... Самый кайф смотреть фильм с позиции сегодняшнего дня. Именно. Солдаты выглядят во многих эпизодах как разнузданная чернь. В фильме много реплик по поводу большевиков и Ленина (про запломбированный вагон в том числе)» (П. Алексеев).

«Фильм замечательный, но полон несуразностей. С них и начну. Солдат, стрелявший в полкового командира, не проживет и минуты. Причем в любые времена и в любой армии. Офицеры застрелят его из корпоративной солидарности и чувства самосохранения. Но Востриков на этом не успокоился и после этого ударил прикладом по голове своего ротного командира, заработав второй расстрел по приговору военного трибунала. Не забывайте, что Россия на тот момент находилась в состоянии войны. На протяжении фильма Востриков больше похож на серийного убийцу, чем на положительного героя. Напомню, что он убил еще и уполномоченного Временного правительства и женщину, которую любил. Вот, наверное, причина по которой нужно было отправить фильм на полку. Уж очень кровожадным выглядит будущий советский генерал–лейтенант. ... Фильм равноудален и от нас теперешних, и от революции. Этим он и ценен. Нам привет из далекого уже 1961 года, когда предпринимались попытки романтизировать то кровавое время. ... И много зла сотворили и Востриковы и Нащекины» (А. Калашлинский).

«Абсолютно бредовая, пропагандистки дешёвая идея данного произведения» (Новая).

«Талантливо сделанная – и притом абсолютно однобокая и на редкость брехливая по фактологии агитка. Чего стоит старая графиня (Елена Гоголева), стреляющая в толпу из пулемёта Максим с чердака собственного дома. ... Использовать в агитке подобные анекдоты – в духе таварыша Лукова. Про главного героя неловко даже и говорить» (Валентин).

Судьба человека. СССР, 1959. Режиссер Сергей Бондарчук. Сценаристы Юрий Лукин, Федор Шахмагонов (по рассказу М. Шолохова). Актеры: Сергей Бондарчук, Паша Борискин, Зинаида Кириенко, Павел Волков и др. **39,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссёр Сергей Бондарчук (1920–1994) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, три из которых («Судьба человека», «Война и мир», «Они сражались за родину») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Уступая в популярности самой главной работе Сергея Бондарчука – оскароносной экранизации романа Льва Толстого «Война и Мир» – фильм «Судьба человека» стал его первым режиссерским триумфом. Это талантливое перенесение на экран рассказа М. Шолохова получило большой приз Московского кинофестиваля и Ленинскую премию, а в прокате картину посмотрело без малого сорок млн. зрителей.

Советское киноведение 1960–х оценило «Судьбу человека» очень высоко: «Страстное осуждение войны, утверждение нравственной силы и патриотизма советского человека, высокая кинематографическая культура – все это поставило «Судьбу человека» в ряд лучших современных произведений в кино. Фильм стал не только выдающимся явлением киноискусства, но и большим событием в общественной жизни нашей страны и всего прогрессивного мира» (Грошев и др., 1969: 430).

Кинокритик Юрий Ханютин (1929–1978) писал, что в «Судьбе человека» «Бондарчук стремится связать правду факта и правду общего. Найти способ подвести зрителя к обобщению, символу. Его режиссерские поиски в этом направлении чрезвычайно интересны. Начались они, конечно, значительно раньше, чем он приступил к самостоятельной постановке. В «Судьбе человека» лишь выкристаллизовались те эстетические принципы, которые Бондарчук вырабатывал многие годы. В основе их была твердая уверенность, что зритель имеет право на сотворчество, активное сопереживание.

Что не нужно ему разжевывать то, что он может понять сам, но обязательно вовлечь его в этот процесс активного восприятия происходящих событий, и тогда желаемый результат, обобщающий вывод сам родится у него в сознании.

Создать поэтически напряженный образ трудно, ибо зритель не может сразу подняться на уровень этого напряжения, его следует вести к нему постепенно. Именно для этого нужна была Бондарчуку долгая экспозиция. Последовательно нагнетая обычные житейские события, он вдруг прорывает бытовую ткань, дает ударный, подытоживающий кадр. Так подготовлена скворешня, так подготавливается финальный кадр в сцене побега Андрея Соколова. ... Простота, душевность, участливость — вот слова, которые приходят на ум, когда хочешь охарактеризовать исполнение Бондарчуком этой роли. И все равно этих определений мало. Они требуют каких–то превосходных степеней, они приобретают особую интенсивность, ясность и чистоту. ... Мы видели много картин о концлагерях, в которых показывалось, как ломались и нравственно гибли вчера еще мужественные люди в условиях заключения, духовного и физического террора. Быть может, в том и состоит главное значение фильма «Судьба человека», что в нем показано, как в ответ на требования истории в простом, даже заурядном человеке, рождаются незаурядная сила и мужество» (Ханютин, 1962).

В перестроечные времена кинокритик Сергей Лаврентьев подчеркивал, что «Сергею Бондарчуку удалось самое трудное. Следуя Шолохову, он сумел облечь абстракцию «национальный характер» в плоть и кровь экранного образа — неоднозначного при всей его внешней простоте, отмеченного богатой и сложной духовной жизнью. ... Новаторство «Судьбы человека» заключено, на мой взгляд, в том, что создателю ленты удалась попытка приподнять завесу над «тайной славянской души», о которой так любят рассуждать в мире. Что же касается страданий русской души — эта тема остается уникальной и по сей день. Весь образный строй фильма служит наиболее полному ее кинематографическому раскрытию» (Лаврентьев, 1989).

Уже в постсоветское время киновед Виталий Трояновский обращал внимание читателей, что «самая характерная особенность «Судьбы человека» — это откровенная экспрессивность его визуального языка, которая в 59–м, в момент выхода фильма, ценилась значительно меньше, чем последовательное жизнеподобие, и была признаком побежденного, уходящего стиля. Но одновременно мы обнаружим в картине Бондарчука элементы еще неизвестной нашему кино эстетики. Поразительно «холодным взором» без смягчающих эпических или мелодраматических фильтров увидена одна из первых сцен в фашистском плену. ... Кадры прохода Соколова из барака в комендатуру стали впоследствии одной из главных эмблем не только «оттепельного», но и всего отечественного кино. Это настоящая операторско–режиссерская классика, вроде пробегов Вероники из «Журавлей», кажущаяся сегодня подозрительно простой, но сохранившая и поныне свою бесхитростную магию и сопротивляемость к повторениям. Самое броское — это небо, перетянутое прямоугольниками колючей проволоки. Тридцатилетняя стойкость этого образа говорит о том, что он воздействует не своей обостренной лагерной символикой, к которой за последнее время уже привыкли, а той более сильной иллюзией, что исчезает само небо. Несколько кусков проволоки и только, а ощущения неба и всего, что с ним связано, — как не бывало. В.Монахов выстраивает композицию с наклоненным горизонтом. Этот характерный для фильма образец «народного экспрессионизма» напоминает о «земле, уходящей из–под ног». Мотив тотальной деформации пространства и неустойчивости развивают и динамические компоненты мизансцены. Два диссонирующих ритма: движение камеры синхронно с идущим Соколовым и пульсирующие черные выбросы из трубы крематория, нависшей над ним, образуют головокружительную смесь. Добавим сюда и резкие светотеневые перепады. ... Однако в фильме этот образ не ограничивается только деформацией и нарушением равновесия, потому что разрушенное тут же гармонизируется — в звуке. ... На рубеже 50–х и 60–х «Судьба человека» сумела в полной мере реализовать еще существовавшую тогда возможность единого самоописания нации. Тот особый ряд образов, в котором оказался Андрей Соколов, — недлинный. Там — голос Левитана, улыбка Гагарина, Василий Теркин, несколько песен, впервые спетых Бернесом, может быть, еще что–то, очень немногое... И над всем этим — образ Великой Победы, которая и есть «наше все»... Через полтора десятилетия после войны «Судьба человека» своим появлением и особым успехом показала, что нельзя быть русским, не будучи антифашистом.

Характерно, что и коммунистическая идеология играет в фильме подчиненную роль по сравнению с национальным архетипом, который значит здесь гораздо больше в понимании добра, самопожертвования, отношения к страданию... Но слияние вновь не получается полным. И национальная тождественность тоже дает лишь временное спасение. Образ героя вновь обнаруживает свою нелинейность. Мы уже упоминали об экспрессивности языка фильма, которая в советском кино чаще всего была не столько стилистическим, сколько психологическим средством, не украшением, а утешением. Благодаря ему страдания героев представали на экране в ореоле грядущего искупления. ...

Бондарчук — режиссер и актер — мыслит в «Судьбе человека» не идеологически, а органически. Его Соколов, конечно же, наследник героической традиции, но в отличие от предшественников его уже нельзя оторвать от пережитой трагедии. ... Никогда, даже в ролях людей вполне благополучных, мы не увидим Бондарчука–актера, излучающим оптимизм. И напротив, эта неизбывная тоска и боль в глазах победителя, эта непоправимая трещина в интонации выражают его индивидуальность, может быть, наиболее полно из всего, что сделано художником в кино» (Трояновский, 1995).

Фильм «Судьба человека» широко демонстрировался на зарубежных кинофестивалях, во многих странах он шел в прокате. Поэтому мне показалась интересной оценка фильма британским киноведом Рейчл Морли, которая считает, что «чтобы показать бессмысленность войны, Бондарчук прибегает также к положительным эстетическим образам. Во время первой попытки к бегству Соколов бежит сквозь березовый лес, оказываясь в конце концов в открытом пшеничном поле. Обессиленный, он становится жертвой красоты этого места. Лежа на спине с раскинутыми руками, он смотрит на небо. ... Затем камера начинает подниматься все выше и выше к небу, отдаляясь от Соколова, который лежит, словно распятый, посреди бескрайнего поля. По сравнению с этой захватывающей перспективой, война представляется ничтожной, подчиненной сиюминутным человеческим интересам. Прибегая к подобным приемам, Бондарчук выстраивает в «Судьбе человека» новую убедительную гуманистическую мифологию, приходящую на смену изжившим себя сталинистским мифам, которых фильм так решительно сторонится» (Морли, 2012: 184–189).

Мнения зрителей XXI века о «Судьбе человека» частично совпадает с высокими оценками кинокритиков:

«Фильм гениальный. Один из самых любимых фильмов детства, часто вспоминаю и смотрю» (Константин).

«Замечательный фильм. Низкий поклон Шолохову и Бондарчуку за повесть и фильм. ... По большому счёту, этот фильм собирательный образ всего того, что пришлось пережить советским солдатам, их жёнам и детям. А зачастую и непережить. А когда видишь усталый, измученный взгляд героя Бондарчука понимаешь, что он – это наша совесть. ... Ещё раз большая благодарность всем создателям этого фильма!» (Татьяна).

Однако совпадение это лишь частичное, так существует довольно большая часть аудитории, которая, опираясь на критерии бытового правдоподобия, оценивает «Судьбу человека» как далекий от реальности и слишком эксплуатирующий зрительскую чувствительность:

«Это фильм, который, к сожалению, не выдерживает проверку временем. Фальшь и искусственность многих эпизодов (три стакана водки и "уважение" коменданта; побег с рытия окопов и повышение (!) до водителя высокопоставленного немецкого офицера; супер–тёплая встреча после побега из плена и месяц (!) отпуска (это вместо нескончаемых проверок в НКВД!) ... пафосная сентиментальность многих эпизодов с "сыном" Иваном и т.д. и т.п.) делают картину трудносмотрибельной. Задумка была интересной, но преданное желание С. Бондарчука не сворачивать с "правильной" идеологической линии оказало режиссёру медвежью услугу. Не шедевр, а средненькое кино» (Борис).

«Повесть Шолохова была написана на исходе его литературной жизни, которая наступила задолго до физической. Это уже был не Шолохов периода «Тихого Дона», повесть слабая в художественном отношении, неправдоподобная и неискренняя, и фильм такой же! Самый слабый фильм Бондарчука–режиссера и Бондарчука–актера, пафос, напыщенность сквозит в каждом кадре. Конечно, знаменитая и бесконечно цитируемая сцена в машине вышибает слезу, но именно вышибает, любой нормальный человек реагирует подобным образом, когда видит детскую мордашку в слезах, выкрикивающую «Папочка!». Народ у нас

жалостливый, многие обливаются слезами, когда смотрят индийские фильмы, или какую–нибудь «Есению», но это не значит, что это хорошие фильмы. Почему–то считается, если фильм про войну и снят в советское время, он априори шедевр, но это далеко не так!» (Валерия).

Люди и звери. СССР–ГДР, 1962. Режиссер Сергей Герасимов. Сценаристы Сергей Герасимов, Тамара Макарова. Актеры: Николай Ерёменко (ст.), Тамара Макарова, Жанна Болотова, Виталий Доронин, Наталья Медведева, Сергей Никоненко, Михаил Глузский, Сергей Герасимов и др. **40,3 млн. зрителей за первый год демонстрации первой серии. 39,1 млн. на одну серию.**

Режиссер Сергей Герасимов (1906–1985) поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, 12 из которых («Семеро смелых», «Маскарад», «Молодая гвардия», «Сельский врач», «Тихий Дон», «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека», «Дочки–матери», «Юность Петра», «В начале славных дел») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В эпоху «оттепели» Сергей Герасимов поставил политически острую драму «Люди и звери», где главный герой попадает во время войны в плен к немцам, а после ее окончания долго не решается вернуться на Родину... И эта далекая от развлекательности работа С. Герасимова стала одной из самых популярных лент советского кино: ее посмотрело свыше сорока миллионов зрителей.

В год выхода фильма в прокат писатель Лев Кассиль (1905–1970) в «Советском экране» отнесся к картине С. Герасимова довольно критично: «Люди и звери» выдержаны в свойственной Герасимову манере обстоятельного, вдумчивого, постепенного раскрытия характеров, детальной разработки каждого из положений. Монтаж у этого режиссера всегда логически точен и естественно пластичен. Но надо признать, что фильм несколько затянут. Мне кажется, что можно было развивать ход повествования более энергично, да и некоторые эпизоды строить компактнее. ... В фильме все строится так, что причинами трагедии Павлова служат лишь определенные черты характера: виноват, так сказать, заяц, овладевший душой человека. Но ведь мы знаем, что были и другие причины, которые мешали людям, разделившим судьбу Павлова, вернуться домой. Верность исторической правде требовала внесения в фильм и этих немаловажных причин» (Кассиль, 1962: 4–5).

В конце 1960–х авторы «Краткой истории советского кино», напротив, оценили этот фильм весьма позитивно: «Пожалуй, ни один фильм последних лет не вызывал такой горячей дискуссии, как «Люди и звери». Большинство рецензентов высоко оценили его идейные и художественные достоинства. Противники фильма критиковали его за якобы устаревшую манеру повествования, за несоответствие «современному» языку кино. Критика эта была формальной и неверной по существу. Авторы фильма с большим знанием жизни и глубоким проникновением в психологию людей показали красоту и душевное величие советских людей. ... Упреки в «традиционализме», по сути дела, исходили из непонимания существа социалистического реализма, для которого критерием художественной ценности произведения искусства является правда, верность народной жизни, глубина проникновения в духовный мир человека – строителя коммунистического общества» (Грошев и др., 1969: 456–457).

Однако эта идеологизированная позитивность продержалась киноведческой поддержки ушла в прошлое практически сразу после распада СССР. И в XXI веке кинокритик Лев Парфенов (1929–2004), анализируя творчество Сергея Герасимова, обратил внимание зрителей «Людей и зверей» на то, что «к сожалению, в фильме появились элементы откровенной назидательности, прямой иллюстративности» (Парфенов, 2010: 122).

Мнения сегодняшних зрителей об этой драме Сергея Герасимова по большей части полярны.

«За»:

«Очень сильный фильм! ... Удивительно, что его разрешили снять в то время, хоть и была оттепель Хрущева, но фильм все ровно почти провокационный. Очень хороша в фильме Татьяна Гаврилова, мне кажется, что это одна из лучших её ролей. .... А Николай Еременко (старший) вообще, безукоризненно сыграл роль советского офицера, который

попал в плен прошел, ужасы лагерей и оказался ненужным Родине. Долго жил вдали от неё, но потом сумел вернуться и начать жить заново. Герасимов, замечательный режиссер и прекрасный актер, его участие в этом фильме тоже запомнилось. Маленькая роль, но она много дает фильму» (Елизавета).

«Этот старый, на десятилетия положенный "на полку" фильм С. Герасимова при несложном, простом сюжете настолько явился важной вехой нашего отечественного кинематографа... Глубоко философская интеллектуальная картина–исповедь затронула за живое "зверей и людей" сразу трёх стран... Пропагандистки политическим фильм не является, но политика вмешивается в судьбу персонажа» (Воланд).

«Если бы название звучало более нейтрально... скажем: "Судьба человека".... "Возвращение"... – не было бы этого убийственного эффекта! Но – "Люди и звери"! Это название от первой и до последней минуты заставляет классифицировать всех, каждого персонажа. Вот это – Человек! А это – Зверь! ... А не в фильме, в жизни – как?! Кто они, те, кто вокруг – Люди или Звери?! Как их отличать в жизни?! Вот какие страшные вопросы могут возникнуть! И этого, конечно, Герасимову простить не могли. Фильм был снят во время хрущевской оттепели, когда ... страна активно развивалась, люди задумывались над прошлым и размышляли о будущем. А когда власть в стране вновь захватили нелюди, звери – первым делом они начали уничтожать гласность, человечную мысль, в том числе и фильм "Люди и звери", потому что узнавали себя в тех негодяях, подлецах и обывателях – "зверях" из фильма. Самая важная, самая "крамольная" мысль звучит с экрана открытым текстом: в большинстве людей ещё очень жив зверь. ... Фильм отличается тщательной выверенностью деталей, каждый эпизод исполнен своим смыслом. Для режиссера Герасимова было очень важно показать это нам – не все вокруг, внешне похожие на человека, в самом деле, Люди» (В. Беланенко).

«Против»:

«Фильм был бы хорош, если бы не идеологический заказ и лицемерие режиссёра. Эпизоды – о хлебе в блокадном Ленинграде и дочери, поначалу не понявшей про концлагерь. Дальше понеслось. Слова Павлова: "Ну, какая там (на Западе) может быть любовь". Это ли не верх лицемерия? Там, видите ли, сплошь унижение человеческого достоинства и плохие богачи, а в СССР – всё чудесно и все радостные. Лишь попадаются пьяненькие иногда. Герасимов с Макаровой бывали В Европе и прекрасно знали, что люди – везде люди. Умеют любить, ненавидеть и сострадать. Видите ли, там "болото". Мастер, снявший "Тихий Дон", постеснялся бы так откровенно выполнять идеологический заказ партии. А ведь чуть урежь этот бред и получился бы замечательный фильм о тоске по Родине. Жаль» (Сергей).

«Идея фильма хороша, а вот ее исполнение оставляет желать лучшего. Фильм неимоверно затянут; длинные монологи главного героя, равно как и все "запорожские" сцены, можно было бы выкинуть без малейшего ущерба. Однако сам посыл фильма: духовное одиночество истинно советского человека в эмиграции, невозможность приспособиться к западному образу жизни, западным "людям–зверям" с их испорченностью, мещанскими "ценностями", гнилью нравственной и физической, – продолжает оставаться актуальным. И вот такая мысль возникла у меня после просмотра фильма: советскому человеку нечего делать на Западе, он должен жить на Родине, это понятно. Но что делать эмигрантам, которые выросли в Советском Союзе, впитали его дух, его ценности, – и оказались неспособны, да и не пожелали принять уродливый западный мир во всей его "красе"? Советского Союза больше нет, а возвращаться в нынешние РФ и прочие осколки великой страны смысла не имеет – что в лоб, что по лбу. А ведь это трагедия не меньшая, чем у героя Еременко–старшего, тому хотя бы было куда вернуться» (Руссе).

Посол Советского Союза. СССР, 1969/1970. Режиссер Георгий Натансон. Сценаристы Ариадна Гельц–Тур, Пётр Тур (по пьесе братьев Тур "Чрезвычайный посол"). Актеры: Юлия Борисова, Анатолий Кторов, Гунар Цилинский, Евгения Козырева, Юрий Пузырёв и др. **38,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Натансон (1921–2017) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Шумный день», «Всё остаётся людям», «Палата», «Ещё раз

про любовь», «Старшая сестра», «Посол Советского Союза», «Повторная свадьба», «Валентин и Валентина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Драма «Посол Советского Союза», рассказывающая о дипломатическом периоде работы революционерки и эмансипэ Александры Коллонтай (1872–1952), была поставлена режиссером Г. Натансоном в привычном ему ключе экранизаций популярных пьес.

Образ А. Коллонтай выглядит в фильме, бесспорно, идеализированным, а сам фильм четко отражает «генеральную линию» советских произведений, касающихся официально признанных «историко-революционных» фигур.

Зрители до сих пор не забыли этот фильм, и охотно спорят (в основном – с политическим уклоном) о нем и в XXI веке:

«За»:

«Смотришь этот фильм и испытываешь гордость за великую страну – Советский Союз. ... фильм замечательный. Да и вообще, мне кажется, это собирательный образ женщин–революционерок: дворянок с блестящим образованием, умом и вкусом во всём. ... А Борисова просто бесподобна» (Патриот).

«Потрясающий фильм! Елена Кольцова просто завораживает! А сколько достоинства в манерах, в словах, в поведении! На самом деле просто очаровательная женщина! А какой замечательный дипломат! У Цилинского тоже очень достойная роль, маленькая, но очень достойная и самое главное это его роль – роль аристократа! Каждому своё! Аристократы должны играть аристократов, а на роли хуторян можно найти и попроще» (Лаурель).

«Чтобы говорить о Коллонтай, надо знать хорошо ее биографию, читать ее письма и дневники, они опубликованы, а уж потом высказываться. Нет ничего хуже апломба людей, не обладающих знанием материала, не понимающих разницы между художественным и документальным кино. Фильм великолепный! Борисова просто блистательна!» (НВЧ).

«Когда–то уже давным–давно посмотрел этот фильм. Снято хорошо, великолепная актриса в главной роли, это уже советская киноклассика. Никакой идеологии в то время не увидел, а в журнале "Советский экран" на этот фильм была исключительно положительная рецензия. Особо отмечалась игра Юлии Борисовой» (Норд).

«Против»:

«Хорошо снятое вранье о Коллонтай (Алла).

«Фильм пафосный. Ах, какая женщина! Из кошки сделала себе манто. Представителю страны, которая многие годы продавала пушнину за "бугор", не во что одеться?» (П. Карасик).

И, наконец, просто зрительский стёб на основе старого анекдота: «Коллонтай в Норвегии договорилась о селёдке. А кто будет солить? Советский Союз, т.к. соли у него много, и он обеспечит её посол. Поэтому и фильм называется "Посол Советского Союза", т.е. селёдка норвежская, а её засаливание – советское. Советская соль качественная и посол рыбы будет соответствующим. Об этом и фильм стоило снять, что и сделали» (Линда).

Война и мир. СССР, 1965–1967. Режиссёр Сергей Бондарчук. Сценаристы: Сергей Бондарчук, Василий Соловьев (по роману Льва Толстого). Актёры: Людмила Савельева, Сергей Бондарчук, Вячеслав Тихонов, Анатолий Кторов, Антонина Шуранова, Анастасия Вертинская и др. **58,0 млн. зрителей за первый год демонстрации первых серий. Премия «Оскар». В среднем на одну серию – 38,5 млн. зрителей.**

Режиссёр Сергей Бондарчук (1920–1994) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, три из которых («Судьба человека», «Война и мир», «Они сражались за родину») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Война и мир» — бесспорно, одна из самых дорогих и масштабных кинопостановок в мире. Она и сегодня поражает своим размахом, тщательной проработкой фактуры и, разумеется, уникальным актерским ансамблем.

И, конечно, подлинным открытием этого фильма стала трогательно и искренне сыгранная юной дебютанткой Людмилой Савельевой роль Наташи Ростовой...

Задуманная как своего рода ответ на голливудскую экранизацию «Войны и мира» (1956, режиссер Кинг Видор), эпопея Сергея Бондарчука получила главный приз Московского международного кинофестиваля и «Оскар» за лучший иностранный фильм.

Вот что, буквально по «горячим следам» писал об этой масштабной киноэпопее известный литературовед и кинокритик Лев Аннинский (1934–2019): «Уже несколько месяцев идут споры вокруг «Войны и мира». И каждый раз в какие–то профессиональные частности все ускальзывает, и оппонент твой, победоносно указав, что Пьер староват, Андрей скован, а сцена в салоне Шерер затянута, начинает, в свою очередь, соглашаться, что да, Шенграбен и Аустерлиц сняты прекрасно, и Наташа на экране удивительно верная, и капитан Тушин потрясает... И, обменявшись таким образом, чего, думаешь, так кидаемся мы друг на друга? Если по профессиональной линии раскладывается все на бесспорные «плюсы — минусы»,— ближе к Толстому, дальше от Толстого,— так отчего же эта всеобщая причастность к делу, отчего событие? ... Сергей Бондарчук ... решил уйти в Толстого абсолютно и всецело. Он доверился ему, как послушнейший ученик. Несколько лет он дышал Толстым, как святыней, боясь отступить даже в букве, последней деталью дорожа, как целым монологом или характером... Да, это поступок, и поступок мужественный. И это (с моей точки зрения) единственно верный путь к гению: его мир надо брать целиком, ему надо доверяться» (Аннинский, 1966).

Киновед и культуролог Майя Туровская (1924–2019) подошла к этой экранизации гораздо строже, утверждая, что «добросовестная четырехсерийная попытка С. Бондарчука воссоздать на экране роман Толстого — не более как пересказ средствами кино основных линий романа. И не в том беда, что это «не Толстой» (ну, конечно, «не Толстой», потому что Толстой писал сложно–разветвленную прозу, а Бондарчук делает кино), а в том беда, что это и «не Бондарчук», ибо личность создателя (или создателей) фильма, несмотря на космически–высокие точки съемки и сверхкрупные планы, недостаточно присутствует в произведении, недостаточно самостоятельно формирует его и не в силах создать тот микрокосм, который всегда представляет собой великой произведение — будь то колоссальная эпопея Толстого или небольшой рассказ Чехова, густо населенный мир «Человеческой комедии» Бальзака или одинокое единоборство Старика и моря у Хемингуэя» (Туровская, 1987).

Работа Сергея Бондарчука очень хорошо была встречена за рубежом. После присуждения «Войне и миру» Оскара в 1968 знаменитый американский кинокритик Роджер Эберт (1942–2013) писал, что «Бондарчуку удалось удержаться на тонкой грани между зрелищным, человечным и интеллектуальным. Даже самые продолжительные и кровавые батальные сцены не утомляют, а приковывают взгляд. Солдат, требующий представления к награде, обезумевшие лошади, рвущиеся прочь от взрыва, интригующий диалог Наполеона и его адъютантов. Бондарчук доносит до зрителя все детали эпической драмы, не проигрывая в зрелищности и одновременно постоянно возвращаясь к фундаментальной теме Толстого — людям, попавшим в жернова истории» (Ebert, 1969).

Современные российские кинокритики также высоко оценивают это выдающее произведение киноискусства, подчеркивая, что фильм «Война и мир» – «эталонная экранизация романа Толстого, где даже в третьестепенных ролях заняты люди, каждый из которых мог бы основать собственную киношколу. Эпический шедевр невиданных масштабов, поражающий воображение и спустя полвека после своего создания» (Кушнир, 2017).

В самом деле, здесь «совпали устремления постановщика и важный государственный заказ – ответить американцам более величественной киноэпопеей по сравнению с лишённой исторического фона и даже несколько камерной любовной "беллетристикой по–голливудски"... Если оценивать успешность проекта Бондарчука как раз с этой точки зрения, ... то нельзя не признать, что стиль эпического романа, запечатления частных судеб героев в тесной связи с исторической судьбой целого народа был всё–таки схвачен и передан (может, не без погрешностей) отечественным режиссёром. Совершенно не случайно именно он был потом приглашён на постановку "Ватерлоо", рассказывавшего о крахе Наполеона уже на полях Европы, после бегства из России» (Кудрявцев, 2006).

Прав киновед Евгений Марголит: «Пафос этого фильма Бондарчука ни в коей мере не сводим к виртуозным батальным сценам (как это представлялось большинству современников) — он заключается в обнаружении и демонстрации всеединства, всеобщей

космической слиянности бытия, присутствующей в любой момент как данность. Открытие этой всеобщности героями в результате их духовных поисков и составляет сюжет бондарчуковской версии «Войны и мира» — и определяет уникальность его монтажной логики и точки зрения камеры. Примечательно, что путь к этому открытию, по Бондарчуку, лежит в преодолении истории как внешней силы, разъединяющей человеческое сообщество... Отечественная война 1812 года ломает все социальные перегородки, давая персонажам романа ощущение единого целого, которым и достигается победа — и всеобщее слияние с миром как ее конечный результат (ведь именно в значении «космос» слово «мир» и употреблено в заголовке романа). ... Таким образом, в киноверсии Бондарчука на экране опять–таки торжествует модель «природо–социума», апофеозом чего становится финальный взлет камеры над землей, как бы вбирающей в кадр все мировое пространство. С другой стороны, экранизацию «Войны и мира» можно рассматривать как кинематографический акт национального самосознания (на что указал несколько позднее — уже в 70–е, проницательный критик Лев Аннинский)» (Марголит, 2003).

И сегодня, после многих попыток экранизировать гениальный роман Льва Толстого, отчетливо видно – место бондарчуковской экранизации «Войны и мира» в пантеоне истории киноискусства неоспоримо.

Впрочем, мнения тысяч зрителей XXI века, оставивших свои отзывы на портале кино–театр.ру, далеки от однозначности. Приведу только два противоположных, но весьма характерных зрительских отзыва:

«Решила пересмотреть фильм Сергея Бондарчука "Война и мир" – не видела ленту со школьных времен, когда его показывали в помощь изучающим роман Толстого... Сейчас не могу прийти в себя от восторга и благоговения перед мощью режиссера. Все остальное нынешнее, за редчайшим исключением, кажется теперь продукцией артели "Красный лапоть". Так снять в шестидесятых! Организовать такие масштабные съемки! Проработать каждую роль, даже самую малюсенькую, эпизодическую... Конечно, Бондарчуку помогали единомышленники. Но и их нужно было собрать! И как горько от мысли, что Бондарчука в перестройку травили на съездах. Обвиняли в ретроградстве. В том, что он мешает молодым проявить себя. А потом они проявили... чернухой и порнухой, загнав наш кинематограф в яму, из которой он только сейчас с трудом начал выбираться. Вечная память Сергею Федоровичу и огромная благодарность!» (Анна).

«Мне кажется, эту экранизацию нельзя признать удачной. Не спорю, фильм снят с большим размахом, но мне бросалось в глаза то, что именно в батальные сцены (и только в них) вложил всё своё умение Сергей Бондарчук. ... экранизация романа стала военно–политическим боевиком, все мелодраматические линии стали лишь необязательными интермедиями в перерывах между сражением под Аустерлицем и битвой при Бородино. Бондарчук и Скобцева слишком стары для своих ролей... Мои ожидания оправдали лишь Савельева и Вертинская, всё остальное вяло, невыразительно, стандартно. Дорогая, красивая, но бездушная и антиэмоциональная постановка. Как ни обидно и больно это признавать, но иностранный фильм на порядок лучше» (Илья).

Битва в пути. СССР, 1961. Режиссер Владимир Басов. Сценаристы Галина Николаева, Максим Сагалович (по роману Г. Николаевой). Актеры: Михаил Ульянов, Наталья Фатеева, Михаил Названов, Феликс Яворский, Людмила Крылова, Владимир Трещалов, Александр Хвыля, Иван Переверзев и др. **38,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Актер и режиссер Владимир Басов (1923–1987) снял 19 фильмов, половина из которых («Щит и меч», «Битва в пути», «Тишина», «Жизнь прошла мимо», «Школа мужества», «Случай на шахте восемь», «Возвращение к жизни», «Необыкновенное лето», «Метель») вошла в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Главным зрительским фильмом Владимира Басова, конечно же, был «Щит и меч», но «Битва в пути» собрала невероятную для производственной драмы аудиторию – 38,3 млн. зрителей.

Советская кинокритика 1960–х «Битву в пути» активно поддержала.

Так в «Краткой истории советского кино» отмечалось, что «в фильме «Битва в пути» борьба инженера Бахирева с директором завода Вальганом, с очковтирательством, «показухой», за более современную технологию производства переросла заводские рамки и предстала как борьба за утверждение во всех областях жизни ленинских принципов, создающих реальные возможности для раскрытия талантов и способностей советских людей. ... Творческие поиски режиссера В. Басова ... отмечены стремлением максимально приблизиться к реальной жизни во всей ее сложности, подметить новые черты советского человека в процессе их становления, показать героическое начало в нашей повседневности» (Грошев и др., 1969: 455).

Уже в постсоветское время киновед Ирина Гращенкова писала, что главное достоинство фильма «Битвы в пути» в том, что Владимир Басов «сумел наполнить психологическим, эмоциональным содержанием такую материю, как «производственная среда», «производственные отношения», «технология производства». Он добился этого, мастерски вписывая в нее человеческие портреты первого плана, и второго, и третьего, найдя для каждого портрета убедительного ... исполнителя и вызвав у него непринужденность поведения в производственных и домашних сценах, в профессиональных столкновениях и в любовных переживаниях» (Гращенкова, 2010: 60).

Мнения нынешних зрителей о «Битве в пути» неоднозначны.

«За»:

Смотрела очень давно, но фильм этот запомнился. Поединок Бахирева и Вальгана – столкновение двух сильных, незаурядных личностей, и каждый из них сложен и интересен. Для меня не был абсолютно идеальным Бахирев, и не выглядел злодеем Вальган – в них обоих сильно человеческое начало, есть свои достоинства и недостатки. И все настроение фильма – радостное, жизнеутверждающее. Такие кинофильмы нужны и сейчас» (Елена).

«Фильм удался. Производственная интрига держит в напряжении как хороший детектив. Противостояние Бахирева и Вольгана – превосходно! Названов сыграл просто гениально, хочется следить за каждым нюансом. Фатеева эффектна и обласкана крупными планами. Хорош старый рабочий Сергеев. ... Выделю Переверзева: отрицательный секретарь обкома – это редкость. И не второй секретарь, а хозяин области! (С.А.).

«Против»:

«Жаль, что урезали личную жизнь главных героев книги Бахирева и Тины. И если Михаил Ульянов еще пытался выразить чувства своего героя на экране, то Наталья Фатеева, как и в других своих фильмах, красовалась собой в кадре. Тина в книге умная и сильная женщина. Она свою красоту прячет, скрывает от внешнего мира, и только Бахирев понимает почему она это делает. В фильме же все галопом по Европам. Нет глубины любви Бахирева и Тины, нет четкой производственной темы, особенно столкновения Бахирева и Вальгана, отсутствует историческая составляющая картины: на экране какое–то безвременье, хотя И.Сталин уже умер. Увы, фильм в отличие от книги, скучный, монотонный, нудный» (Вера).

Туннель. СССР–Румыния, 1967. Режиссер Франчиск Мунтяну. Сценаристы: Георгий Владимов, Франчиск Мунтяну. Актеры: Алексей Локтев, Ион Дикисяну, Валентина Малявина, Маргарета Пыслару, Лев Прыгунов и др. **37,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Лично мне «Туннель» запомнился яркими ролями Алексея Локтева (1939-2006) и Валентины Малявиной (1941-2021), да и сама тема боевого взаимодействия советских воинов с недавними военными противниками – румынами – была непривычной для советского экрана 1960-х...

В год выхода приключенческой ленты «Туннель» на советский экран журналист Борис Галанов (1914–2000) писал в «Спутнике кинозрителя»: «Я думаю, что бесспорным достоинством фильма является то обстоятельство, что его авторам удалось нарисовать не только коллективный портрет разведчиков — сильных, энергичных, волевых людей, но и обрисовать индивидуальные черты каждого. Пусть психологически это сделано недостаточно глубоко. Но мы всё же ощущаем и характер сдержанного, молчаливого, внешне угрюмого, а по существу, глубоко душевного лейтенанта Денисова (Алексей Локтев), и мужественной молоденькой радистки Наташи (Валентина Малявина), любящей Денисова, и самоотверженного офицера Петреску (Ион Дикисяну), верного товарища по оружию, да и

других участников группы. Вместе с певицей Юлией (Маргарета Пыслару) в фильм входит еще одна трудная судьба — молодая румынская женщина, актриса, ненавидящая нацистов и в то же время вынужденная пользоваться их милостями, их подачками. Линия эта в фильме менее удалась, чем героическая. Но и образ Юлии вносит в него свою особую краску» (Галанов, 1967: 2–5).

Интересно, что и сегодня кинозрители, не забывшие этот фильм, все еще спорят о нем.

«За»: «Самый лучший фильм Алексея Локтева и один из самых лучших фильмов про войну! Фильм настолько интересный и настолько хорошо поставлен, что оторваться просто невозможно! Все наши актёры просто молодцы, а Алексею Локтеву спасибо вдвойне!» (Лаурель).

«Против»: «Ошибка "Туннеля"... затянутость повествования. Также мне очень не понравилась в "Туннеле" лирическая тема, причём не сама по себе (как раз Валентина Малявина – чудо как хороша!, а в принципе – зачем брать на опаснейшее задание девушку?! Неужели нельзя было найти мужчину–радиста?! Всё–таки, я понимаю фразу "у войны не женское лицо" в первую очередь, что воевать должны те, кто к этому лучше приспособлен – т.е. мужчины. ... В общем, "Туннель" для меня – далеко не лучший фильм о наших диверсантах на войне» (Г. Воланов).

Падение Берлина. СССР, 1950. Режиссер Михаил Чиаурели. Сценаристы Пётр Павленко, Михаил Чиаурели. Актеры: Михаил Геловани, Максим Штраух, Алексей Грибов, Николай Рыжов, Гавриил Белов, Рубен Симонов, Андрей Абрикосов, Борис Тенин, Борис Андреев и др. **36,2 млн. зрителей за первый год демонстрации (37,0 млн. зрителей – первая серия; 35,5 – вторая серия).**

Народный артист СССР, шестикратный лауреат Сталинской премии, режиссер Михаил Чиаурели (1894–1974) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Клятва», «Падение Берлина» и «Незабываемый 1919–й год») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Сегодня помпезный и «культовый» фильм «Падение Берлина» воспринимается как апофеоз «сталинского ампира» в кинематографе. Величественный Сталин в фирменном исполнении Михаила Геловани (1893-1956), яркий представитель народа, колоритно сыгранный Борисом Андреевым (1915-1982)...

Начиная с «оттепельных» времен второй половины 1950-х «Падение Берлина» было потихоньку отправлено в «запасник» и стало снова доступно зрителям только на рубеже 1990-х.

Вплоть до хрущевского доклада на партсъезде 1956 года «Падение Берлина» подавалось советскими идеологами и кинокритиками как наивысшее кинодостижение. Например, министр кинематографии СССР И.Г. Большаков (1902–1980) писал: «В послевоенные годы мастера советского кино успешно продолжали работу над воплощением в своих произведениях образа любимого вождя советского народа и всего прогрессивного человечества, величайшего гения нашей эпохи И.В. Сталина. Особенно успешно эта ответственная и почетная задача была решена в фильмах «Клятва», «Третий удар», «Падение Берлина», «Незабываемый 1919 год». Во всех этих фильмах с большим мастерством создан образ И.В. Сталина» (Большаков, 1952: 8).

В год выхода «Падения Берлина» в массовый кинопрокат журнал «Искусство кино» опубликовал на своих страницах рецензию, которую можно смело назвать восторженной. В ней утверждалось, что «Падение Берлина» «принадлежит к числу самых замечательных явлений советского киноискусства. Это одно из тех произведений, которые целиком принимаются и сердцем и разумом советского человека, помогают понять смысл самого главного в нашей жизни и, вместе с тем, заставляют задуматься о важнейших принципах и основах советского искусства как искусства социалистического реализма. «Падение Берлина» — это как бы сама жизнь, увиденная глазами требовательного партийного художника и ярко выраженная в ее наиболее типическом, обобщенном значении ... Фильм раскрывает источники радости творческого созидательного труда, вне которого не может существовать советский человек, дает изображение типического образа нашего

современника в его органической связи с обществом, коллективом. И самое главное: фильм многосторонне и ярко показывает образ товарища Сталина не только как гениального стратега и вождя, но и как мудрого, простого человек, к которому стремятся сердца и взоры трудящихся всего мира. Наконец, фильм рассказывает о ратных подвигах советских воинов, защищающих социалистическое отечество… Образ Сталина как определяющий центральный образ фильма ощущается во всем. Даже в тех сценах, где Сталин отсутствует, он ощутим. О нем говорят на заводе, о нем рассказывает Наташа Румянцева, о нем думает мать Иванова — гордый русский человек, прекрасно понимающий свою роль и роль всей своей «знатной фамилии» в строительстве нового мира. О Сталине говорят в самый счастливый момент своей жизни влюбленные молодые герои. Слова Сталина, полные силы и уверенности, звучат во время боя. С его именем идут в атаку бойцы, овладевая неприступными рубежами немецкой обороны. Его слова наводят ужас на Гитлера и его свору. О Сталине с надеждой и любовью говорят заключенные в фашистский концлагерь советские люди… Продолжая традиции фильма «Клятва», Павленко и Чиаурели в подлинно правдивой, реалистической манере показали нам величественный и в то же время глубоко человечный образ Сталина» (Погожева, 1950: 10-14).

В эпоху оттепели и в последующие годы существования СССР официальное отношение к «Падению Берлина» резко изменилось. Так авторы «Краткой истории советского кино» дали этому фильму резко отрицательную оценку, подчеркнув, что «особенно явственно сказалось влияние культа личности в фильме «Падение Берлина» режиссера М. Чиаурели» (Грошев и др., 1969: 343).

Похожую точку зрения высказал в 1991 году и кинокритик А.Я. Бернштейн (1926–2004). По его мнению, «Падение Берлина» «состоит из чисто информативных, лишённых психологизма и плохо связанных с собой эпизодов. … особенно настойчиво авторы фильма пытаются раскрыть так называемый „полководческий гений“ Сталина, якобы усвоившего традиции Суворова и Кутузова. Беседуя с Жуковым, он единолично ставит перед ним боевые задачи накануне штурма Берлина, показывает на карте направления главных ударов, определяет количество боевой техники» (Бернштейн, 1991).

Уже в XXI веке американский киновед Мишель Кун отметила, что «режиссер Михаил Чиаурели, известный своими кинокартинами, прославляющими культ личности, посвятил этот классический экранный эпос с участием популярного исполнителя роли Сталина Михаила Геловани семидесятилетию вождя, завершив работу точно в день его юбилея. … «Падение Берлина» рассказывает об участии Советского Союза в одном из наиболее значительных исторических событий двадцатого века, преследуя при этом две цели. С одной стороны, он пропагандирует победу в войне как личную заслугу Сталина, что знаменует собой ключевой поворот в культе личности в послевоенный период. Являясь знаковым текстом канонизации вождя, фильм играет важную роль в формировании этого культа как автономного, четко отделенного от довоенного культа Сталина в качестве преемника Ленина. … Сталин единолично пожинает лавры за победу в войне и именно благодаря этому достижению получает божественный статус; закрепленный в соответствующей иконографии» (Кун, 2012: 58–59).

Постсоветский кинокритик Денис Горелов прошелся по «Падению Берлина» уже с едким сарказмом, утверждая, что «даже в те простодушные времена их совместное творение («Падение Берлина» М. Чиаурели и М. Геловани – А.Ф.) ошеломляло своей становой великодержавной глупостью. … Народный артист Геловани играл Сталина четырнадцать раз, имел за то четыре Сталинских премии, но в 56–м понял, что делать ему в кино больше нечего, и умер. Зато народный артист Чиаурели и здесь порадовал постмодернистскую молодежь. После пяти Сталинских премий он перешел в рисованную мультипликацию и сделал мультфильмы «Как мыши кота хоронили» и «Петух–хирург» (Горелов, 2018).

Зрители XXI века, обсуждая «Падение Берлина», по сути дела, четко разделяются на сталинистов (мнения «за») и аудиторию демократической ориентации (мнения «против»).

«За»:

«Вот самый настоящий и честный фильм о войне, а не эта антисоветская халтура, которой нас кормят с экрана в последнее время» (Зотя).

«Великий, вечно живой фильм, который всегда будет оказывать огромное влияние на людей. Поэтому и вызывает он такую понятную и предсказуемую болезненную реакцию у

определенной части целевой аудитории. Особенно приятно увидеть правдивое изображение врагов из Германии, Англии, США и т.п.» (А. Азеф).

«Без сомнения выдающийся успех советского послевоенного кинематографа. Фильм наполнен символами, это главное на что обращаешь внимание сейчас. В этом смысле кульминация – народные гуляния перед рейхстагом. Хотя там в основном военные, но по региональному, национальному, возрастному составу и т.д. они представляют весь советский народ. Этот взлёт ликования народа, как выдох одного человека, который победил в тяжелейшей войне – не удалось, по–моему, воспроизвести потом ни в одном фильме. "Интернационал" узников концлагерей символизирует освобождённые народы Европы, огромных размеров флаги союзников – символ признания их вклада в победу (это признание подчеркнуто явно из политических соображений)» (Кир).

«Против»:

«Фильм чудовищный по своей лжи и неправдоподобию! Гитлер со своими сподвижниками – просто клоун на утреннике в детском саду! Такое положение вещей было в первых фильмах войны, показывающих немцев дурачками и недотёпами. Тогда это было оправдано, чтоб поддержать моральный дух советских людей. Но каково это было смотреть ветеранам, прошедшим ад войны! Уж они–то знали, кто такие фашисты на самом деле! А финальная сцена: "Можно мне вас поцеловать, товарищ Сталин..."? На какого послевоенного зрителя это было рассчитано в стране, где каждый ребёнок знал, что после фашистского плена "счастливые" освобождённые отправлялись в плен другой, не менее жестокий – в сталинские лагеря?! Сцена, вызывающая злость, недоумение и отвращение! И если учесть, что фильм лишён всякой эксцентрики, неплохо бы знать, что в истории тов. Сталин никогда не выходил вот так запросто к народу, простым солдатам и бывшим военнопленным!» (Константин).

«Фильм уникальный из–за крупномасштабной глупости и нелепицы. Напоминает художественную самодеятельность пятиклассников» (Татьяна).

«Не укладывается в голове как победу додумались увековечить такой позорной халтурой. Никакой сталинизм этому не оправдание. Стыдобище» (Павел).

Балтийское небо. СССР, 1961. Режиссер Владимир Венгеров. Николай Чуковский (по своему одноименному роману). Актеры: Пётр Глебов, Всеволод Платов, Михаил Ульянов, Ролан Быков, Михаил Козаков, Эве Киви, Людмила Гурченко, Олег Борисов, Виктор Перевалов, Павел Луспекаев, Владислав Стржельчик и др. **38,6 млн. зрителей за первый год демонстрации первой серии. 35,8 млн. зрителей на одну серию.**

Режиссер Владимир Венгеров (1920–1997) поставил 13 фильмов, 7 из которых («Кортик», «Два капитана», «Рабочий поселок», «Живой труп» (две экранизации), «Балтийское небо», «Порожний рейс») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В год выхода на экраны «Балтийское небо» посмотрело без малого сорок млн. зрителей. Эта военная драма не забыта зрителями и сегодня:

«Люблю я этот фильм и без слез смотреть не могу. Пусть все было и хуже, ужасней, но фильм замечательный. Мой отец защищал Ленинград, про войну вообще рассказывать не любил, а про блокаду тем более, щадил, наверное» (Н. Морозова).

«В день победы обязательно пересматриваю этот фильм. Он вселяет огромное чувство надежды. Так важно знать, что даже в те тяжелые времена люди находили силы любить и хранить верность. Людмила Гурченко очень хороша, а Олег Борисов просто неотразим» (Руся).

«Смотрю этот фильм ... и такое чувство испытываю гордости за Свою Родину, за Наших Защитников! Прекрасный фильм! Вызывает эмоции... комок в горле... Спасибо создателям! Именно такие фильмы нужно показывать ребятам и девчонкам, даже в школе, а уж по ТВ как можно чаще. Чтобы они знали, что такое была эта кровопролитная война, и какой ценой она далась нам. Очень интересный и поучительный фильм! Смотреть всем!» (Луза).

«В этом фильме прекрасный дуэт Олега Борисова и Людмилы Гурченко. Очень хорошее кино, так умели снимать только в 1960–е. Замечательный военный фильм о защите

Ленинграда. Хотелось ещё отметить роль Виктора Перевалова, это одна из лучших его киноработ» (Елизавета).

Аты-баты, шли солдаты... СССР, 1977. Режиссер Леонид Быков. Сценаристы Борис Васильев, Кирилл Рапопорт. Актеры: Леонид Быков, Владимир Конкин, Елена Шанина, Леонид Бакштаев, Евгения Уралова, Николай Гринько, Иван Гаврилюк и др. **35,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Леонид Быков (1928–1979) в качестве режиссера поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, три из которых («Зайчик», «В бой идут одни «старики», «Аты–баты, шли солдаты...») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Военная драма «Аты–баты, шли солдаты...») стала последней картиной в творческой биографии этого замечательного актера и режиссера.

К сожалению, этот фильм получился у Леонида Быкова не столь цельным, как предыдущий («В бой идут одни «старики»). Военные эпизоды драмы «Аты-баты, шли солдаты...», в которых одну из главных ролей замечательно сыграл сам режиссер, поставлены ярко и правдиво. Однако обрамляющая основную часть картины встреча детей погибших воинов кажется лишней и сусальной (не исключаю, впрочем, что эта назидательная «рамка» была навязана талантливому режиссеру «сверху»).

Что касается военной части фильма, то там во многом развивается стилистика «Стариков...»: драматизм в органичном сочетании с юмором и лирикой, увы, короткой фронтовой любви...

Смешно вспомнить, но именно этот фильм Быкова особо ретивые «трудящиеся зрители» упрекали в... пропаганде эротики и свободных нравов. И все из-за одной-единственной, очень тактично снятой любовной сцены!

Так уж было угодно Судьбе, что фильм «Аты-баты, шли солдаты...» стал последней кинематографической работой Леонида Быкова. Во время съемок фильма «Пришелец» этот замечательный мастер ушел из жизни...

Советские кинокритики встретили фильм «Аты–баты, шли солдаты» в целом позитивно. К примеру, вполне доброжелательно отозвался об этой картине тогдашний заместитель главного редактора журнала «Искусство кино» Армен Медведев (1938-2022).

Правда, в начало статьи А. Медведева вкралась неточность: «После холодного, повторяю – несправедливо холодного приема, оказанного комедии «Зайчик», режиссер Л. Быков взял почти шестилетний «тайм–аут» для того, чтобы в новом своем фильме обратиться к иной теме, к иному по содержанию и фактуре материалу. Успех фильма «В бой идет одни «старики» был успехом принципиальным» (Медведев, 1977, с. 45).

На самом деле Л. Быков после фильма «Зайчик» (1964) поставил комедию «Где вы, рыцари?» (1971) и только потом – «В бой идет одни «старики» (1973). Следовательно, не было никакого «почти шестилетнего «тайм–аута» между «Зайчиком» и фильмом «В бой идет одни «старики»: сначала был семилетний перерыв между комедиями «Зайчик» и «Где вы, рыцари?», а потом – пятилетняя режиссерская пауза между «Рыцарями» и «Стариками»...

Но вернемся к сути рецензии А.Н. Медведева. Да, кинокритик резонно отмечал, что в «Аты–баты...» уровень «режиссерского мастерства Быкова» не поднялся «на уровень мастерства Быкова–актера» (Медведев, 1977: 51), но в то же время в положительном контексте утверждал, что «Леонид Быков строит фильм на пестрых и сочных деталях, сработанных всегда фактурно... Он форсирует наши чувства, форсирует эмоции, и вот мы уже смеемся, громко хохочем, а потом сразу же, без перехода, сжимаемся от боли» (Медведев, 1977: 48).

Уже в постсоветские времена кинокритик Михаил Иванов подошел к этому фильму гораздо строже: «Создается впечатление, что последняя работа Быкова как режиссера и актера (в роли ефрейтора Святкина), посвященная "стоявшим насмерть во имя жизни", была подвергнута жестокой цензуре и давлению со стороны властей. ... Скажу только, что, те места, где присутствует сам Быков, бедовый и лихой малый из беспризорников, смотрятся с упоением, и хочется вырезать дистанционкой большую часть остального – так велика

разница. Если вы любите кино и Большого Человека кино – Быкова, обязательно посмотрите этот фильм» (Иванов, 1996).

Мнения зрителей XXI века об этом фильме тоже неоднозначны:

«Этот фильм Л. Быкова – классический шедевр, который нельзя смотреть без боли в сердце. Как всегда актерский состав был подобран блестяще» (Улан).

«Честно говоря, проплакала весь фильм. Сколько смотрю и ничего не могу с собой поделать. Леонид Федорович Быков умел найти такую струну, которая бередит душу всегда. Память всем погибшим, поклон всем участникам войны!» (Светлана).

«Фильм просто блестящий, Быков снял свой последний фильм и в который раз он стал шедевром, актерские работы великолепны, причем как и молодых, так и опытных артистов» (С. Дементьев).

«При всём желании не могу причислить "В бой идут одни старики!" ни к комедиям, ни к трагедиям о лётчиках! Ну, не получается: для комедии – не смешно, для трагедии – не грустно, слишком уж постановочно... "Аты–баты" – ещё хуже!.. Режиссёр взял собственные наработки со "Стариков", и просто вклеил их в свой очередной фильм! Заметьте: точно та же "дружба народов" – обязательные грузин, среднеазиат, хохол! – только не в самолётах, а в пехоте! И конечно же: штампы–штампы–штампы... Я и сейчас считаю этот фильм одним из самых слабых наших кинокартин о Великой Отечественной» (Г. Воланов).

Без вести пропавший. СССР, 1956/1957. Исаак Шмарук. Сценарист Виталий Закруткин. Актеры: Михаил Кузнецов, Софья Гиацинтова, Байба Индриксоне, Наталья Ужвий и др. **35,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Исаак Шмарук (1910–1986) был одним из самых кассовых советских режиссеров 1950–х: сразу три его фильма этих лет («Судьба Марины», «Звезды на крыльях», «Без вести пропавший») вошли не только в тысячу, но даже в 500 самых кассовых советских кинолент. Увы, начиная с 1960–х, удача покинула этого постановщика, и далее он снимал рядовые ленты...

Эта картина на военную тему в год выхода в кинопрокат затронула сердца тридцати пяти миллионов зрителей в основном благодаря обаянию актеры Михаила Кузнецова (1918-1986). Ему, вообще, удавались роли людей, столкнувшихся с серьезными жизненными испытаниями...

По поводу «Без вести пропавшего» «Советский экран» писал, что «на экране вновь один из популярнейших актеров – М. Кузнецов. На этот раз он создал образ отважного советского офицера. Оказавшись во время Великой Отечественной войны в глубоком тылу врага, он вместе с чешскими партизанами ведет борьбу с гитлеровскими захватчиками. Драматические судьбы героев привлекают зрителей» (Советский экран, 1957: 9).

В XXI веке кинокритик Э. Лындина (1933-2022) писала об этом фильме уже иначе, считая, что «Без вести пропавший» — сентиментальная, переслаженная повесть о человеке, который во время войны попал в плен и только через много лет вернулся на родину, усталый, перепаханный всем пережитым... Кузнецов не боролся с, мягко говоря, наивной драматургией, хотя играть ему, в общем, было нечего. Он изначально знал на что идет, давая согласие сниматься. Принял правила игры, предложенный сценарий» (Лындина, 2011).

Мнения сегодняшних зрителей фильма «Без вести пропавший» (как это часто бывает) разделены на «за» и «против».

«За»:

«Прекрасный фильм! Прекрасная игра актеров! Особенно запомнилась работа Михаила Кузнецова. Я помню, этот фильм, лет 40 назад, смотрел раз пять подряд. Мне очень нравятся фильмы с участием М.Кузнецова. Создается впечатление, что он не снимался в плохих фильмах» (Е. Ремизов).

«Смотрел историю кинопроката и был поражен, что этот фильм собрал большую аудиторию, чем другие известные фильмы о войне этого же периода и которые намного чаще показывают. В фильме есть идеология, но она абсолютно к месту. А как герой Кузнецова говорит: "От имени всех матерей мира, пропавших без вести, всех осиротевших детей по палачу народа огонь". ... Лично моё мнение: оценки на разных сайтах сильно занижены. Я не знаю можно ли ставить этот фильм вровень с "Балладой о солдате" и

"Судьбой человека", но то что фильм очень мощный и сильный – это точно. Он воспитывает чувство патриотизма и любви к Родине» (Протвень).

«Против»:

«Фильм откровенно слабый. Начиная с боя, в котором главный герой был ранен, и заканчивая тем эпизодом, до которого я заставила себя его досмотреть – до песни. … много пафосных речей в его монологах. … нестыковок с течением фильма накапливается целая гора, которая не позволяет верить в реальность происходящего. При всем уважении к авторам, хочется отметить, что можно было продумать мелочи, преобразившие хорошую идею в заурядный и неубедительный фильм» (О. Швец).

«Ну, не знаю… Мне такие фальшивые фильмы давно уже смотреть не хочется, из советских фильмов о войне предпочитаю «Живые и мертвые» (Одинокий).

Помни имя свое. СССР–Польша, 1974/1975. Режиссер Сергей Колосов. Сценаристы Сергей Колосов, Януш Красиньский, Эрнест Брылль. Актеры: Людмила Касаткина, Людмила Иванова, Тадеуш Боровский, Владимир Ивашов, Леон Немчик и др. **35,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Колосов (1921–2012) за свою долгую карьеру поставил два десятка фильмов, многие из которых имели большой успех у зрителей (особенно телевизионные «Вызываем огонь на себя», «Операция «Трест»). Всего в тысячу самых кассовых советских кинолент у С. Колосова вошли два фильма («Солдатское сердце» и «Помни имя свое»).

Самой популярной работой в кинематографе у Сергея Колосова стала драма «Помни имя свое», большая часть действия которой разворачивается в нацистском концлагере Освенцим…

В год выхода фильма «Помни имя свое» советские кинокритики оценили его весьма позитивно.

К примеру, кинокритик Лев Рыбак (1923–1988) в «Советском экране» очень высоко отозвался о фильме, подчеркнув, что «искусство обязано помнить всё. Беречь духовные ценности человечества, моральные устои, попираемые разномастным фашизмом. Помнить о былом, напоминать о нем. Такой была общая задача, которую решал постановщик. Взволнованно и искренне рассказал он историю своей героини» (Рыбак, 1975: 5).

Журналист, писательница и кинокритик Ольга Кучкина также поддержала эту кинодраму, подчеркнув, что «режиссура здесь сурова, жестка в показе лиц и событий: так нетрудно перейти грань, при которой жалость станет самоцелью. Этого не происходит или, если быть предельно честными, почти не происходит в картине» (Кучкина, 1975: 129).

Мнения нынешних зрителей об этой драме Сергея Колосова нередко противоположны:

«Сильнейший фильм. С одной стороны, очень реалистично показаны страшные сцены концлагеря, расстрелов, с другой – достаточно строго. Кадры, когда мать в темноте проталкивает малышу сырую картошку за заколоченным забором концлагеря, невозможно смотреть… Они врезались мне в память с первого просмотра в раннем детстве. Я даже не помнила названия фильма, только помнила лицо Касаткиной и эти кадры. Помню, сидела тогда сцепив зубы и боялась посмотреть в сторону дедушки, у которого губы дрожали» (Лика).

«Я настроилась посмотреть тяжелый фильм о выживании в концлагере, а увидела одни розовые сопли. … В первой половине фильма одни сплошные ляпы» (Алиса).

Рейс 222. СССР, 1986. Режиссер и сценарист Сергей Микаэлян. Актеры: Лариса Полякова, Николай Кочнев, Николай Алешин, Александр Бабанов, Евгений Яхонтов и др. **35,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Микаэлян (1923–2016) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Иду на грозу», «Расскажи мне о себе», «Влюблен по собственному желанию», «Рейс 222») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Нетипичная лента для режиссера Сергея Микаэляна, получившего известность далекими от развлекательности психологическими драмами «Иду на грозу» (1965), «Премия» (1974), «Вдовы» (1976) и ироничной мелодрамой «Влюблен по собственному желанию» (1982).

Впрочем, ни одна из предыдущих и последующих работ не принесла С. Микаэляну такого зрительского успеха как политическая драма «Рейс 222». Это была история, навеянная побегом на Запад выдающегося артиста балета Александра Годунова (1949–1995), состоявшегося во время гастролей Большого театра в Нью–Йорке в августе 1979 года.

В год выхода этого фильма на экран советские критики встретили «Рейс 222» как бы позитивно, но без особых восторгов.

Кинокритик Татьяна Хлоплянкина (1937–1993), уйдя от оценки художественного уровня «Рейса 222», ограничилась лишь констатацией факта, что эта лента – «широкого адреса, поскольку трудно найти сегодня человека, не интересующегося политикой и не стремящегося быть в курсе разнообразных новостей международной жизни» (Хлоплянкина, 1986: 5).

Кинокритик Юрий Черепанов в своей статье в «Советском экране» положительно оценил «Рейс 222», подчеркнув, что в идеологической борьбе с западными империалистами «политический фильм Сергея Микаэляна вносит достойный вклад в познание советского характера» (Черепанов, 1986: 10). Правда, потом отметил, что выбор актрисы на главную роль жены сбежавшего на запад персонажа «не во всем помогает раскрыть … (режиссерский) замысел. Л. Поляковой многое удается, и все же ту высоту драматизма, глубину чувств, которые дает ей эта роль, мы видим далеко не всегда» (Черепанов, 1986: 10), а режиссер «вводит эпизоды, которые иногда кажутся лишними, выпадающими из контекста фильма» (Черепанов, 1986: 10).

Любопытно, что и сегодня большинство зрителей оценивает «Рейс 222» (невзирая на все его идеологические обертоны) положительно:

«Потрясающая картина! К сожалению, в период односторонней дружбы Горбачева и Ельцина с Америкой, эта уникальная картина была незаслуженно забыта. Уникальна она не только гениальной игрой статистов, но и тем прошлым, чтобы кто не говорил, Великим имперским духом, который все мы сегодня … пытаемся возродить. Низкий поклон Микаэляну. Продемонстрированного мужества и единения наших безоружных соотечественников, сегодня, порой, явно не хватает» (Сергей).

«Смотрел фильм в 1986 году, отличный фильм, тонко отражает чувства людей, ту атмосферу, что связывала всех живущих в СССР. Мягкую атмосферу дружбы, открытости, искреннего сочувствия, человеческой теплоты. … Все, что показано в фильме, – правда. Тогда он вообще смотрелся чересчур документальным, суховатым, затянутым, слишком реалистичным что ли. Сейчас в который раз убеждаюсь, что это и есть настоящее лицо Америки» (Вячеслав).

Овод. СССР, 1955. Режиссер Александр Файнциммер. Сценарист Евгений Габрилович. Актеры: Олег Стриженов, Марианна Стриженова, Николай Симонов, Владимир Этуш, Семён Свашенко, Павел Усовниченко, Вадим Медведев, Рубен Симонов и др. **35,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Файнциммер (1905–1982) поставил 20 фильмов в немом и звуковом кино. Фильмы эти были разных жанров, но в основном режиссера привлекали остросюжетные истории, хотя на его счету есть и несколько популярных комедий. Всего у А. Файнциммера в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли 9 картин («Константин Заслонов», «У них есть Родина», «Овод», «Девушка с гитарой», «Далеко на Западе», «Пятьдесят на пятьдесят», «Трактир на Пятницкой», «Без права на ошибку», «Прощальная гастроль "Артиста"»).

Экранизация романа Этель Лилиан Войнич (1864–1960) «Овод» не смогла добраться до кассовых сборов главного хита А. Файнциммера – «Трактира на Пятницкой» (54 млн. зрителей), но также пользовалось большим успехом у советской аудитории.

Полагаю, что «Овод» полюбился зрителям в первую очередь благодаря романтическому дуэту двух выдающихся актеров – Олега Стриженова и Николая Симонова.

Популярность Олега Стриженова в СССР в этот период была поистине фантастической, и он, бесспорно, был одним из самых востребованных актеров тех лет…

Вот как в год выхода «Овода» на экран писали об Олеге Стриженове кинокритики К. Исаева и В. Кагарлицкий: «Вот перед нами юный Артур — стройный, изящный юноша с тонкими чертами лица, при первом взгляде на которое мы убеждаемся, что имеем дело с глубоко и сильно чувствующей натурой. У него высокий выпуклый лоб с ниспадающей непослушной прядью волнистых волос, нос с тонким вырезом ноздрей, губы, порой нервно кривящиеся, порой становящиеся пухлыми и наивными, как у обиженного ребенка. … Неузнаваемо меняется весь облик актера, когда его Артур, прекрасный, восторженный юноша, становится больным, искалеченным человеком, в котором, однако, по-прежнему горит неугасимый пламень борца-революционера. Прекрасное лицо юного Артура превращается в конвульсивно подергивающееся, изуродованное лицо легендарного Овода. У актера появляется горькая, едкая улыбка; меняется выражение глаз — они становятся более холодными и суровыми. Но зато как прекрасно вспыхивают они вновь, когда загорается в них огонь любви к товарищам по борьбе!

Во второй половине фильма у Стриженова изменяется даже голос, он становится надтреснутым и резковатым, и это замечательно гармонирует со злыми, ироническими речами героя, возмущенного бездействием либералов, мнящих себя революционерами. Актер отлично сумел передать болезнь героя. Время от времени Овод начинает слегка заикаться, в какой-то момент кривится едва приметно нижняя губа, чуть-чуть подергивается щека, чуть дрожит непокорный мускул в лице, заставляет глаз непроизвольно подмигивать. И все это не мешает герою в самые ответственные моменты его жизни быть по-настоящему прекрасным» (Исаева, Кагарлицкий, 1955).

Постсоветский кинокритик Михаил Иванов считает, что «из книги взято только то, что должно было пойти на пользу воспитания будущих пионеров, комсомольцев… Мне фильм очень нравится, но это ностальгия, может быть. А как воспримут его сейчас? Я в том нежном возрасте, засыпая, занимал место всех героев книг и фильмов, исключая разве что Павлика Морозова. Как я хотел быть Павлом Корчагиным! … Ведь в 1955 году фильм занимал 3 место среди лидеров проката… Родителям советую подсовывать такие фильмы детям в общеобразовательных целях» (Иванов, 2001).

Киновед Андрей Шемякин (1955-2023) был уверен, что «представления о революционном романтизме наших шестидесятников списаны с идеальных героев Стриженова — Риверы из «Мексиканца», Лаевского из «Дуэли». Овод — самый литературный, самый напряженный в этом ряду. Актер еще не видит, каковы его современные прототипы и кому предстоит «делать жизнь» с его героя — застенчивого, но порывистого юноши; кому опьяняться пламенными речами, учиться картинно жестикулировать и загораться праведным гневом. … С этим опоздавшим народовольцем кино покончит очень скоро. Наденет герой Алексея Баталова рабочую спецовку, и оборвется костюмированный бал. А Олег Стриженов в теме революционной жертвенности откроет идею жертвенного страдания ни за что — в «Оптимистической трагедии» его герой будет просить пощады для глухого брата и для себя. Тщетно. Все–таки Стриженова полюбили безотносительно к роли — за молодость, за породу. Но главное, в Оводе он сыграл жажду чистого неба в каменном мешке. И счастливую улыбку книжника–победителя — за секунду до гибели» (Шемякин, 1993).

Сегодняшние зрители, похоже, нисколько не разочаровались в «Оводе»:

«Фильм смотрится на одном дыхании. Этот фильм не устареет. Актерский ансамбль сильнейший» (Раиса).

«То, что актёры потрясающие говорить не буду, а хочу лишь отметить, что такие разнообразно красивые, бархатные, глубокие, насыщенные, трепетные, страстные, тёплые, густые, правильно поставленные голоса доставляют такое удовольствие, что фильм прекрасно воспринимается даже с закрытыми глазами))» (Вера).

«Сколько бы ни смотрела этот фильм, каждый раз он вызывает чувство восхищения талантом и блистательной игрой Олега Стриженова, который абсолютно точно воплотил образ Овода. Его сцены с Симоновым просто потрясают. А какой красоты композиции кадров, костюмы! Как необыкновенна хороша Джемма на балу, как завораживающе звучит голос Стриженова с его совершенно неповторимым тембром! Весь фильм – это благородство, красота поступков и людей, нравственная чистота» (НВЧ).

«Фильм–чудо! Фильм–шедевр! Выше всяких похвал! Стриженов – Артур – просто Байрон! Стриженов – Овод – настоящий Робеспьер, бунтарь–романтик! Вот такие люди совершали все революции. Кто пользовался их плодами нам сейчас хорошо известно... Конечно, он не лишён некоторой идеологизации и просоветского пафоса (ну куда без них в 1955 году!) И всё–таки создатели, как мне кажется, пошли гораздо дальше идеологической схемы. ... А музыка Шостаковича – это просто шедевр внутри шедевра! Я не знаю другого такого случая в мировой музыкальной культуре, когда бы звукоряд ... к кинофильму почитался бы и исполнялся ведущими музыкантами мира наравне с симфониями и кантатами!» (Е. Гейндрих).

«Я очень люблю роман «Овод», и эта экранизация мне кажется адекватной в своей романтике!» (Ася).

Коллеги. СССР, 1963. Режиссер и сценарист Алексей Сахаров (по повести Василия Аксенова). Актеры: Василий Ливанов, Василий Лановой, Олег Анофриев, Нина Шацкая, Тамара Сёмина, Ростислав Плятт, Владимир Кашпур, Эдуард Бредун и др. **35,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Сахаров (1934–1999) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Коллеги», «Случай с Полыниным», «С весельем и отвагой») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Писатель и сценарист Василий Аксенов (1932-2009) в первой половине 1960-х был на пике своей популярности, его «Звездным билетом» зачитывались миллионы...

Экранизируя еще одну популярную повесть Василия Аксенова – «Коллеги» – режиссер Алексей Сахаров тщательно подбирал актеров на главные роли и не ошибся: Василий Ливанов, Василий Лановой и Олег Анофриев сыграли свои роли так, что в их молодых героев зрители поверили безоговорочно.

Построенная на острых конфликтах и борьбе за справедливость против обмана и мерзости, драматургия «Коллег», конечно же, отвечала настроениям тогдашнего «оттепельного» общества...

В рецензии, опубликованной в первой половине 1960-х в журнале «Искусство кино», отмечалось, что «Коллеги» не принадлежат к числу шедевров, фильм и не претендует на это. Но мы по праву относим эту картину к тем работам, которые по-настоящему нужны и современны. Потому что авторы фильма, рассказывая о путях и судьбах молодежи, ставят своей задачей воссоздать ее истинный облик, раскрыть гражданский пафос, предать то главное, решающее, что характеризует сегодня наше молодое поколение. ... Коллеги – настоящие ребята, настоящие в работе, в дружбе, в отношении к людям, в непримиримости ко всему дурному и подлому. И повесть Василия Аксенова и поставленный по ней фильм говорят правду о наших молодых современниках, о тех юношах и девушках, что твердо стоят на ногах, знают, чего они хотят в жизни, ясно видят цель. Вот за эту правду мы и благодарны создателям картины» (Фролов, 1963: 97-99).

Кинокритик Евгений Нефедов сегодня вспоминает о «Коллегах» с ностальгией, считая, что «вслед за Аксёновым режиссёр замечательно передал то ни с чем несравнимое ощущение причастности к великому общему делу, которое разделяло подавляющее большинство советских граждан – и которое действительно воодушевляло молодёжь. Грубо говоря, превратиться в чеховского Ионыча (портрет Антона Павловича красуется на стене «наследственной» докторской квартиры неспроста) у трудолюбивого и совестливого Александра не было никаких шансов» (Нефедов, 2019).

Да и большинство кинозрителей в XXI веке также оценивают «Коллег», испытывая похожие ностальгические чувства:

«Замечательный фильм о дружбе, любви, долге. Молодые актеры и они все стали знаменитыми. Хороша Нина Шацкая. Нежная, красивая и талантливая. Этот фильм видела всего один раз, но забыть не смогу» (Ирина).

«Отличный фильм о преданной дружбе, порядочности, честности и верной любви. А Какие искренние и наивные и чистые характеры героев показаны! И даже тот друг, кто вначале сомневался в смысле долга и важности своей профессии независимо от места

работы, понял под конец, что не место красит человека, а именно человек место, о чём и знал и доказал герой Ливанова» (Мими).

«Хороший, добрый фильм о дружбе, любви и долге! Смотрел и смотрю с большим удовольствием, ещё и потому что актёры высшей актёрской пробы, да и жизнь тех лет была прекрасна в своей романтике и большого жизненного оптимизма!» (И. Земляков).

Молодая гвардия. СССР, 1948. Режиссер и сценарист Сергей Герасимов. Автор романа – Александр Фадеев. Актеры: Владимир Иванов, Инна Макарова, Сергей Гурзо, Нонна Мордюкова, Сергей Бондарчук, Людмила Шагалова, Вячеслав Тихонов, Тамара Макарова и др. **42,4 млн. зрителей за первый год демонстрации первой серии, 26,7 млн. зрителей за первый год демонстрации второй серии. 34,5 млн. зрителей в среднем на одну серию. Повторный прокат – 1964: 21,0 млн. зрителей.**

Режиссер Сергей Герасимов (1906–1985) поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, 12 из которых («Семеро смелых», «Маскарад», «Молодая гвардия», «Сельский врач», «Тихий Дон», «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека», «Дочки–матери», «Юность Петра», «В начале славных дел») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Мне довелось разговаривать с Сергеем Герасимовым только один раз в жизни. Это было вскоре после окончания его последнего фильма «Лев Толстой» (1984). Из беседы с ним я понял, что выдающийся режиссер и кинопедагог до конца своей жизни верил в идеалы гуманистического социализма и считал кинематограф возвышающим человека Искусством, а не развлечением…

Полагаю, что и один из своих самых знаменитых фильмов – военную драму «Молодая гвардия» – он снимал, опираясь именно на эти принципы…

В годы выхода «Молодой гвардии» во всесоюзный прокат советская кинопресса отнеслась к ней позитивно, подчеркивая при этом, что режиссер в своей картине творчески учел партийную критику первого варианта романа А. Фадеева:

«Важно отметить, что помимо сложностей, которые неминуемо представляла собой экранизация своеобразного и многопланового произведения, С. Герасимов взял на себя еще одну трудную задачу. Речь идет о том, что автор фильма поручил многочисленные роли главных героев фильма молодым актерам, по существу не имеющим никакого творческого и производственного опыта. Эго обусловило, естественно, немалые сложности в режиссерской работе. … Автор фильма с особой тщательностью подошел к решению серьезных задач, которые поставила перед ним партийная и общественная критика. Создано произведение киноискусства, правдиво показывающее героизм комсомольцев в дни Великой Отечественной войны, произведение серьезного воспитательного значения. которое, без сомнения, сыграет большую рать в деле большевистской пропаганды и агитации. … Секрет успеха в том, что авторы фильма, вооруженные правильным пониманием темы и жизненного материала, сумели проследить и воспроизвести судьбы, поступки, характеры отдельных героев фильма не только сами по себе, но, прежде всего, в их неразрывном единстве с судьбой всего народа. … В окончательной редакции своего двухсерийного кинoромана С. Герасимов и сумел точно определить место и значение каждой человеческой судьбы в общем могучем потоке судьбы народной. … Подлинный идейно-художественный успех автора фильма и заключается в том, что биографии и образы всех его героев, не теряя в общем своей неповторимости и самобытности, слились воедино, выражая одну, общую, единую тему фильма. … Как истинный мастер, С. Герасимов с предельной завершенностью осуществил то, что наметил. Он создал монументальный, правдивый фильм о советской молодежи, воодушевляющий величием изображенного в нем подвига многие миллионы зрителей» (Граков, 1948: 3-6).

«Попытки Герасимова перенести в кинематограф методы романного повествования находятся в прямой связи с его стремлением к наиболее полному и всестороннему раскрытию образов советских людей, советской жизни. Разумеется, путь С. Герасимова не единственный возможный путь, точно так же, как кинематографический роман отнюдь не единственный вид социалистического киноискусства. Советские художники, каждый по-

своему, решают общую задачу. Социалистическое искусство дает широкий простор развитию творческих индивидуальностей. Благородная реалистичность киноповествования достигается различными средствами. ... В фильме мы ясно видим, как вырастает из прежних дружеских связей новая, более высокая связь, как партия учит молодогвардейцев строгой и сознательной дисциплине, как приобретают они организационные навыки. Прощаясь с дорогими нашему сердцу героями, мы понимаем, что любим их сильно и глубоко и за подвиги, совершенные ими, и за духовный их облик, исполненный огромного нравственного обаяния. Это обаяние тем более разительно и впечатляюще, что за ним стоят великие силы, создавшие и вырастившие молодогвардейцев — партия, социализм, народ» (Гринберг, 1948: 7-10).

Вот что писал о «Молодой гвардии» киновед Евгений Марголит уже в XXI веке: «Сергей Герасимов создает экранную версию одного из самых популярных (благодаря действительно яркой литературной основе — одноименному роману Александра Фадеева) официальных мифов о героях войны: историю борьбы и героической гибели участников подпольной комсомольской организации в оккупированном шахтерском городке. Однако картина представляет собой не инсценировку мифа, как в подавляющем большинстве фильмов этого ряда («Зоя», «Рядовой Александр Матросов», «Марите»), но его переживание. Вопреки сложившейся в позднесталинском кинематографе установке на использование актеров именитых, высокопрофессиональных (театральных по преимуществу), с небудничной монументальной внешностью, Герасимов занимает в своем фильме людей с минимальным профессиональным опытом — студентов своей объединенной актерско–режиссерской мастерской во ВГИКе... Режиссер привнес в работу над фильмом дух студийности, импровизационности, столь близкий ему как одному из ведущих актеров ФЭКСа — одного из самых известных творческих объединений 1920–х годов. «Молодая гвардия» вырастала из учебных сценических этюдов, превратившихся сначала в спектакль, с большим успехом показанный в 1947 году на сцене Театра–студии киноактера, а затем в фильм... По сути, молодые исполнители разыгрывали здесь идеальную версию пережитого ими в годы войны. ... Очевидно, драматизм этого рода вызвал неприятие первого варианта картины Сталиным — столь резкое, что критике подвергся и первоисточник, роман Фадеева, уже получивший Сталинскую премию. Фильм и роман были официально обвинены в отсутствии показа партийного руководства и подверглись соответствующим переделкам. Однако эти переделки, повлияв на смысл повествования, не могли кардинально изменить поэтику герасимовского фильма, в которой были заложены черты кинематографа последующей, оттепельной эпохи» (Марголит, 2012).

Киновед Вячеслав Шмыров напоминает, что «в том варианте картины, который дошел до широкого зрителя в 1948 году, партии принадлежит не просто решающее – сюжетообразующее значение. Персонифицированная в лице секретаря обкома Проценко, она своевременно организует эвакуацию, направляет деятельность молодогвардейцев, предвосхищая каждый их шаг. И если случается провал организации, то только потому, что подпольщики ослушались старшего товарища, чересчур доверившись Стаховичу. Этот растворенный в пространстве фильма фатализм совершенно законно находит свою кульминацию в торжественной речи Сталина по случаю октябрьских праздников, после которой, как по мановению руки, начинают взрываться мосты и пускаться под откос поезда» (Шмыров, 1988: 109).

Киновед Петр Багров считает, что «Молодая гвардия» – «картина неровная, местами напоминающая дипломный спектакль (экранизацией которого она и является), местами — традиционный приключенческий фильм 1940–х годов. Патетические эпизоды Герасимову не удались совершенно: слишком театральны мизансцены, переигрывают артисты (даже Нонна Мордюкова, в которой еще никак не угадать великую актрису)» (Багров, 2006).

Нынешние зрители, споря о «Молодой гвардии» разделены на два противоположных лагеря: «за» и «против».

«За»:

«Герасимов снял замечательный фильм и собрал в нем истинных актеров. Все актеры очень подходят для своих ролей. Мне бы тоже хотелось увидеть оригинал фильма (до переозвучания)» (Елизавета).

«Хотя по сравнению с книгой события довольно сжатые, фильм потрясающий… Почти всех героев именно так представляла, а сцена казни, конечно, заставляет прослезиться» (К. Вуколова).

«Эх, как хотелось бы посмотреть фильм в полной, не урезанной версии! Игра молодых актеров великолепна» (Игорюня).

«Против»:

Фильм «сейчас воспринимается, как плакат, притом, с достаточно сомнительными слоганами. … И мне до боли обидно за отдавших свои юные жизни настоящих Героев – Краснодонских пацанов и девчонок – которых так примитивно и грубо попытались втиснуть под крыло «руководящей и направляющей силы» ВКП(б) и заставили заговорить на канцелярском языке газетных передовиц сталинского времени» (Владимир).

«Картина не передаёт всего этого ужаса. Глядя кадры этого фильма, непонятно, с чем боролись ребята: немцы пусть и наглые, но никого не истязали, не мучили, не насиловали, не расстреливали… Эдакие белые и пушистые захватчики. Жизнь в оккупации вполне достойная: нет голода, нет тирании со стороны немцев — ну, забрали они, что хотели, ну, квартировались…» (И. Бондар).

Повесть о настоящем человеке. СССР, 1948. Режиссер Александр Столпер. Сценарист Мария Смирнова (по одноименной повести Бориса Полевого). Актеры: Павел Кадочников, Николай Охлопков, Алексей Дикий, Василий Меркурьев, Тамара Макарова, Людмила Целиковская, Лев Свердлин, Чеслав Сушкевич, Виктор Хохряков, Борис Бабочкин, Любовь Соколова и др. **34,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Столпер (1907–1979) поставил 16 фильмов, многие из которых («Живые и мертвые», «Повесть о настоящем человеке», «Трудное счастье», «Дорога», «Неповторимая весна») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

«Повесть о настоящем человеке», бесспорно, один из самых важных фильмов о Великой Отечественной войне в истории советского кино. Основанная на реальных событиях, эта драма показала настоящий Подвиг Человека, сражающегося за свою Родину. Мужественный летчик, мастерски сыгранный Павлом Кадочниковым (1915-1988), стал примером для миллионов мальчишек, мечтавших служить в армии и побеждать врагов Отечества…

В свое время советские кинокритики писали об этом фильме в рамках доминировавших идеологических концепций. К примеру, в «Краткой истории советского кино» подчеркивалось, что «исполнитель роли Мересьева П. Кадочников при внешней скованности движений, обусловленной физическим состоянием героя (тяжелое ранение обеих ног), овладевает вниманием зрителя передачей тончайших оттенков переживаний летчика. … Одна из важнейших тем фильма – воспитательная роль Коммунистической партии – воплощается здесь в образе комиссара Воробьева» (Грошев и др., 1969: 341–342).

Киновед Ростислав Юренев (1912–2002) оценил «Повесть о настоящем человеке» очень высоко: «Для тех, кто читал повесть Полевого, правда происходящих в ней событий несомненна. В Мересьева веришь вне зависимости от того, существует ли его прообраз Маресьев. Веришь не только потому, что характер этого настоящего советского человека выписан правдиво и ярко, но и потому, что герой окружен другими настоящими советскими людьми, составляющими образ социальной среды, породившей героя, что жизнь всех персонажей повести — это наша повседневная жизнь. … авторы фильма не пошли по хоженым путям, а, вдохновившись прекрасным содержанием повести, нашли достойную форму его выражения и лишний раз доказали все неисчерпаемое богатство выразительных средств кино. … Режиссура фильма не «выпирает», не бросается в глаза набором блестящих приемов. Поистине виртуозное актерское и операторское исполнение фильма делает работу режиссера незаметной на первый взгляд. … Основное внимание режиссер уделяет работе с актерами. Первоклассные мастера актерского искусства, участвующие в фильме, конечно, облегчили задачу режиссера. Но будет вернее сказать: они обеспечили блестящее выполнение режиссерского замысла. Режиссер создал ансамбль, где каждый актер, раскрывая свою индивидуальность, свою стилистику, свою манеру игры, не вступает в противоречие с индивидуальностью партнера, а гармонирует с нею. … Необходимо

здесь же отметить несколько неудач: затянута сцена танца Мересьева, невыразительно, статично решена сцена проводов Мересьева жителями «подземной деревни», скомкан отъезд Мересьева из санатория, трафаретно дан воздушный бой истребителей. Сцены эти — проходные, но подлинное мастерство, к которому пришел Столпер, обязывает к большей взыскательности. ... Фильм «Повесть о настоящем человеке» представляется мне значительным и принципиальным успехом нашего киноискусства. О героическом он говорит взволнованно, о поэтическом — искренне, горячо. И в этом залог правдивости фильма. Мастера, создавшие фильм, не поскупились на краски. Поэтому их работа должна быть рассмотрена, разобрана, описана с особой тщательностью и любовью» (Юренев, 1961).

Позитивно к этому фильму А. Столпера отнесся и кинокритик Юрий Ханютин (1929–1978): «Что же такое настоящий человек? Этим вопросом задается художник. Факты интересуют режиссера здесь не сами по себе, а как те опознавательные знаки, которые позволяют войти во внутренний мир героя и понять его полно и исчерпывающе. Быт в этом фильме освещен поэтически проникновенным, пристрастным взглядом автора–рассказчика. Вся история странствий Мересьева с обмороженными ногами развертывается как его внутренний монолог, как цепь душевных испытаний и преодолений. Камера оператора панорамирует окружающий героя тихий зимний пейзаж, подолгу останавливается на измученном лице героя. Контраст добродушного, солнечного мирного леса и погибающего человека подчеркивает драматизм происходящего. Интонация авторов почти эпична в своем спокойствии, но внутренне глубоко неравнодушна. Пристрастность — в движении камеры. То она как бы спешит предупредить героя об опасности — и мы видим немецких солдат: напряженные лица, тревожно поджатые губы офицера — это завоеватели, едущие по чужой, немирной земле. То она как бы соразмеряет просторы огромного пустынного пространства и маленькую жалкую фигурку человека, ползущего по снежной целине; то вдруг экран заполняют бешено кружащиеся верхушки берез, увиденные глазами теряющего сознание от слабости Мересьева,— этот прием через десять лет повторил Урусевский в фильме «Летят журавли». Субъективная камера, появившаяся здесь, лирически окрашивает объективный тон повествования. Две части — в кадре один актер, и зритель не устает, ему не становится скучно, потому что перед ним проходит не только история странствий человека, но и история его душевных испытаний, потому что, все время волнуясь — дойдет или не дойдет,— зритель также думает — устоит или сдастся» (Ханютин, 1968).

Сегодня зрителей, разумеется, по–прежнему привлекают мужество и подвиг главного героя:

«И фильм, и повесть любимы с детства. Подвиг Алексея Маресьева уникален, и никакие голливудские супергерои ему в подметки не годятся. Меня всегда потрясает сцена, когда Маресьев пляшет на протезах! Кадочников сыграл превосходно!» (НВЧ).

«Фильм очень жизнеутверждающий и позитивный! На таких людях, как А. Маресьев, надо учиться жить и преодолевать трудности!» (Аданов).

«Фильм потрясающий, сильный! Кадочников – гениален!» (Викся).

«Нет слов... просто нет слов. И если честно, до сих пор не верится в то, что есть такие люди. Что был такой Человек! Вот уж, действительно, невероятнейшая сила воли и духа» (Кадеточка).

Опасные друзья. СССР, 1980. Режиссер Владимир Шамшурин. Сценарист Игорь Рощук. Актеры: Лев Прыгунов, Пётр Вельяминов, Гурген Тонунц, Афанасий Тришкин, Владимир Новиков, Владимир Носик, Александр Январёв и др. **34,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Шамшурин (1940–1996) за свою творческую карьеру поставил 15 фильмов, некоторые из которых («Опасные друзья», «Сделано в СССР») запомнились зрителям. Его главным хитом стала мелодрама «Безотцовщина» (1977), в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли также и «Опасные друзья». В обоих фильмах главные роли сыграл актер Лев Прыгунов.

Фильм Владимира Шамшурина «Опасные друзья», как можно догадаться уже по названию, рассказывает о преступниках. Но это не детектив и не приключенческий боевик, а

психологическая драма. Центральное место в картине занимает тема «очищения» людей, вставших на преступный путь. И думается, если бы внимание режиссера сконцентрировалось вокруг главного героя Юрия Громова (Лев Прыгунов), фильм получился бы более глубоким и интересным.

На деле вышло иначе: отводя много места побочным сюжетным линиям, второстепенным, хотя часто и эффектным эпизодам, авторы в общем-то не дают ответа на один из существенных вопросов: как Громов стал преступником?

На протяжении всего пребывания в колонии Громов показан как человек неплохой, хотя и несколько малодушный. Истоки его преступления могли бы объяснить нам вспышки-воспоминания, к которым время от времени возвращается герой.

Но что мы видим? Наскоро снятое ограбление сберкассы, а затем — любовную идиллию под приятную музыку. Яркие кадры: играющие дети, праздничные салюты, поцелуи в метро, «рапидная» стая птиц...

Понятно, что Юрий вспоминает в основном самые счастливые моменты жизни, но вряд ли набор тщательно продуманных ракурсов и улыбок может заменить размышление о судьбе человека, пошедшего по скользкой дорожке «джентльмена удачи». Поэтому, несмотря на хорошую игру Льва Прыгунова, характер Громова не обрел достаточной психологической глубины...

Зрители и сегодня спорят о фильме «Опасные друзья», разделившись на тех, кто и «за» и «против».

«За»:

«Видела этот фильм... Без трепета, слёз, чувств его смотреть невозможно. Жаль, что сейчас его редко показывают» (Аленка).

«Фильм понравился: крепко сбитый, динамичный, прекрасный подбор актеров, смотрится живо и с неослабевающим вниманием от начала до конца. Однако показалось странным, что герой Прыгунова, культурный и образованный москвич, сын научных работников, жених красивой девушки, которая его преданно любит, – связался с бандитами. Чего ему не хватало? ... Хотелось бы, чтобы эта линия была более подробно разработана. Интересно противостояние двух представителей исправительной системы, носителей двух разных подходов к осуществлению наказаний: один (герой Вельяминова) видит в преступниках людей, – вплоть до того, что, рискуя снятием с должности, идет на нарушение инструкций; другой (герой Шульгина) с ним категорически не согласен, но вынужден подчиняться. Создатели фильма явно стремились вызвать в зрителе сочувствие к "оступившимся" преступникам, показать, что они способны на перековку и исправление» (Руссе).

«Пересмотрел фильм. На мой взгляд, прекрасные актёрские работы... В чём ценность фильма? Думаю в том, что для исправления преступников к ним надо относиться прежде всего по–человечески. Герой Вельяминова делал всё верно. И ведь результат был! ... Хотя для молодёжи я бы этот фильм не рекомендовал. Кино это больше для заключённых, для полиции, для родителей» (Евгений).

«Против»:

«Фильм – бездарный: как по сценарию, так и по режиссуре. Философствующий "пахан" – как насмешка над интеллигенцией. Позор создателям – будьте уверены – на вашей совести несколько сот трагедий, совершенных на почве уголовной "романтики", которую пропагандирует этот "шедевр"» (Роман).

«Смог посмотреть только 10 минут. Неправдоподобный» (Владкино).

Розыгрыш. СССР, 1977. Режиссер Владимир Меньшов. Сценарист Семён Лунгин. Актеры: Дмитрий Харатьян, Евгения Ханаева, Наталья Вавилова, Андрей Гусев, Александр Жильцов, Евдокия Германова, Олег Табаков, Наталья Фатеева, Зиновий Гердт, Владимир Меньшов, Гарри Бардин, Павел Винник, Мария Виноградова и др. **33,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Меньшов (1939-2021) поставил пять полнометражных игровых фильмов, три из которых («Москва слезам не верит», «Любовь и голуби», «Розыгрыш») не только вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент, но и стали

суперхитами. И первым из них стал его режиссерский дебют в большом кино – «Розыгрыш», вышедший в прокат в начале 1977 года…

«Розыгрыш» стал успешным дебютом уже известного в ту пору актера Владимира Меньшова в режиссуре.

В отличие от «Дневника директора школы» и «Чужих писем» «Розыгрыш», на мой взгляд, не претендовал на статус подлинной психологической драмы, а был четко продуманной и остроумно смонтированной смесью драмы, мелодрамы и мюзикла… Удачей фильма стало приглашение на главную роль юного Дмитрия Харатьяна и трогательные краски песнен Александра Флярковского (1931-2014) и Алексея Дидурова (1948-2006). И хотя в центре сюжета фильма было противостояние романтичного (Дмитрий Харатьян) и прагматичного (Андрей Гусев) персонажей-старшеклассников, исполнители взрослых ролей – Елена Ханаева, Олег Табаков, Наталья Фатеева и Зиновий Гердт – также запомнились своими точно, без пережима сыгранными партиями…

Между тем, советские кинокритики встретили эту картину, скорее, негативно, чем одобрительно.

Правда, кинокритик Ирина Шилова (1937–2011) в «Спутнике кинозрителя» в своей рецензии пыталась быть нейтральной: «Создатели фильма «Розыгрыш» (сценарист С. Лунгин, режиссер В. Меньшов) начинают свой рассказ с кульминации. Два паренька пойманы в раздевалке. Выглядят они весьма неважно: воротник оторван, под глазом у одного набухает кровоподтек. Путь к этой финальной драке, к этому итогу розыгрыша и составляет сюжет, но смысл рассказанного в другом — это история нравственного мужания подростков, их попытки дать ответ на сложные вопросы жизни. Движется камера по коридору школы. Звучит песня. Каждому человеку напомнят эти кадры о школьных годах, о детстве и о прощании с ним» (Шилова, 1977).

А кинокритик Т. Кукаркина начала свою статью даже с похвалы: «В. Меньшов выбрал для первой своей режиссерской работы динамичную форму повествования, броскую, яркую, эффектную. Музыкальные галла–номера, красивые лица, нарядные интерьеры, сюжетная напряженность отодвинули на второй план психологическую обстоятельность. Режиссер сконцентрировал свое внимание на непрестанном эмоциональном воздействии. Этому способствуют и заданный ритм, и своеобразные монтажные переходы, и отсутствие общих планов и панорам. Все крупно, броско. И фильм смотрится на едином дыхании, он волнует и заставляет сопереживать героям» (Кукаркина, 1978: 119). Однако потом практически перечеркивала весь этот позитив, на мой взгляд, неоправданно суровым вердиктом: «Заявленные проблемы, нравственные столкновения размыты, разбросаны в разные смысловые ряды, подменены нормативными правилами этики. … Замысел драматурга решать проблемы сущностные очевиден, но упрощен до элементарных заповедей» (Кукаркина, 1978: 121).

Более строго к «Розыгрышу» подошел кинокритик Валерий Кичин, утверждая, что «фильм вместо ожидаемой поначалу целеустремленности обнаруживает неожиданную амбивалентность. Режиссер договаривается со зрителем о том, что сейчас будет фильм–диспут, фильм–размышление – словом, серьезный разговор. Но тут же, следом, явственно звучат позывные фильма–игры, фильма–зрелища» (Кичин, 1977: 47).

Столь же строго, но уже по иным причинам отнеслась к «Розыгрышу» в постсоветские времена кинокритик Любовь Аркус, утверждая, что «Розыгрыш» – фильм «плюшевый, какой–то удивительно разноцветный (ощущение, что краску для фломастеров «вырви глаз» обильно смешали с глицерином), с дорогими декорациями и чудовищной какофонией под видом «молодежной» лирической музыки — вот это уже гиньоль, имперский Большой стиль, как его понимали семидесятые. Здесь нас интересуют два обстоятельства. Во–первых, Белая ворона (патлатый юный музыкант в исполнении Харатьяна) стала совсем ручной: ей только нужно разрешить терзать гитарные струны, а дальше обеспечены благодарности от милиции за шефские концерты. Что же касается его вечного оппонента, Прагматика — он совсем заматерел, смотрит гоголем, имеет властную повадку, подмял под себя класс. В гневе он страшен. Уничижительный монолог, который он обращает к почтенной учительнице в день ее юбилея (нулевой результат жизни, кому вы теперь нужны, старая калоша и т. д.) уже почти подпадает под статью за оскорбление личности. … Так, сюжет Белой вороны присваивается массовой культурой, и это означает, что она уходит из точки

актуальности, и, соответственно, перестает быть предметом авторской рефлексии» (Аркус, 2009).

Однако мнения С. Кудрявцева оказалось куда благосклоннее для создателей «Розыгрыша». С. Кудрявцев задается таким вопросом: «Каким образом Владимиру Меньшову удалось из очень плохого сценария, который валялся на студии, как минимум, года три, сделать, в общем, не лишённый оригинальных наворотов (можно сказать – почти тарантиновских!), а главное – чересчур смотрибельный фильм?! Ведь "Розыгрыш" стал самым кассовым "школьным фильмом" за всю историю советского кинопроката, обойдя по результатам на один млн. "Республику ШКИД" и тоже прибегая к использованию "остраняющих" эффектов. И вкус к эксцентрике не только в сфере содержания, но и в области формы режиссёр сохранил во всех ... своих работах... Действительно, можно что–то не принимать в лентах Меньшова и даже негодовать по поводу них (всё же наиболее открыты для критики самые "выкрутасные" – "Розыгрыш" и "Ширли–мырли"). Но его "своеобычность", как полюбили выражаться мастера пера, является несомненной» (Кудрявцев, 2007).

А вот киновед Виктор Листов нашел в «Розыгрыше» даже перекличку с «Пиковой дамой»: «Можно не сомневаться: придумывая эту историю, сценарист ни разу не вспомнил о пушкинской «Пиковой даме». Между тем в фильме — конечно, в упрощенном и приземленном виде — повторяется фабульная конструкция «Пиковой дамы»: мальчик Олег соответствует Германну, девочка Таня — Лизе, а учительница — старой графине. Конечно, совпадение несложного сценарного анекдота с фабулой повести Пушкина можно считать случайностью. Но случайность эта — с острым привкусом закономерности. Мы часто не подозреваем, как глубоко проникла пушкинская традиция в наше сознание и подсознание. Это и создает вокруг многих экранных произведений стойкую, хотя и не всегда заметную, пушкинскую ауру. Или — говоря шире — возникает несомненная зависимость отечественного экранного искусства от русской литературной классики» (Листов, 1999).

На портале кино–театр.ру на сегодняшний день зрители оставили свыше трех тысяч отзывов на «Розыгрыш», в основном позитивных:

«На мой взгляд, это один из самых лучших фильмов, если не лучший. И уж ни в какое сравнение не пойдет с новым видением данной проблемы современным автором новой версии фильма «Розыгрыш». Фильм В. Меньшова о предательстве и добре с чудесной музыкой» (Лелька).

«Какой фильм! Чудесная музыка, замечательные актёры! Харатьян, Вавилова, Германова, Гусев, Ханаева, да и все–все другие! Необыкновенная группа молодых и уже известных артистов создала это кино. Конечно же, огромное спасибо В. Меньшову за этот великолепный фильм. Как же веет от него ностальгией. Очень его люблю и смотрела неоднократно» (Наташа).

Черная береза. СССР, 1978. Режиссер Виталий Четвериков. Сценаристы: Борис Архиповец, Самсон Поляков, Михаил Берёзко. Актеры: Евгений Карельских, Наталья Бражникова, Ирина Алфёрова, Владимир Кулешов, Олег Хабалов, Джемма Фирсова, Эгле Габренайте, Соня Тимофеева, Любовь Малиновская и др. **33,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виталий Четвериков (1933–1983) за свою карьеру поставил около десятка фильмов разных жанров, но в тысячу самых популярных фильмов СССР вошла у него только военная драма «Черная береза», немного даже опередившая (по совершенно не объяснимым для меня лично причинам, хотя некоторые зрители считают, что это произошло из-за кадров с обнаженной Ириной Алферовой) по числу зрителей такие признанные кинохиты, как «Десять негритят», «Случай в квадрате 36–80», «Вий» и «Полосатый рейс»...

Лето 1941 года. Лейтенант советской армии был контужен в боях где-то Минском, а потом попал к партизанам... Действие этой драмы разворачивается как в годы Великой Отечественной войны, так и в послевоенное время...

В год выхода этого фильма на экран советские кинокритики встретили его довольно тепло. К примеру, киновед Ефросинья Бондарева (1922–2011) писала, что «раскрывая конкретные человеческие судьбы, осмысливая историю своего народа, авторы «Черной березы» не однажды обращаются к нашей эмоциональной памяти. Тем самым фильм восходит к произведениям публицистическим, многоплановым. Дыхание фильма сливается с дыханием эпохи. Это несомненная заслуга создателей кинодрамы. Вместе с тем нельзя не заметить, что в «Черной березе» местами ощущается некоторая иллюстративность, сюжетная фрагментарность, когда вместо исследования психологически сложных взаимоотношений героев нам спешат объяснить их, будто опасаясь, что они не будут поняты» (Бондарева, 1978: 3).

Кинозрители XXI века спорят об этом фильме до сих пор.

«За»:

«Фильм очень интересный и тяжелый. ... Фильм по настоящему передает и горе, и стойкость, и героизм советских людей. Да именно советских, тогда не делили на белорусов и русских. Черная Береза – это символ нашей Родины, а фильм "Черная береза" – один из наилучших военных фильмов» (Е. Полежай).

«Смотрела его еще в детстве, произвел очень сильное впечатление. Долго искала его и вот удача – показали по ТВ. Потрясающие актерские работы и ... Огромное спасибо Евгению Карельских – тонко, точно показал душевные муки и боль героя, его метания» (Лана).

«Против»:

«Совершенно лишний фильм в нашем кинематографе про войну» (Мечтатель).

«Это серость, серость и скукота. Только в начале девяностых в России стали снимать интересные фильмы. А раньше только самые известные преодолевали порог скуки, но элементы серости есть даже в них. Фильмы о войне ... это пропаганда (часто наглая), не верьте ни одному кадру» (Натан).

«Мне фильм не понравился. Всё скомкано, неконкретно; толком не показана ни партизанская борьба, ни послевоенное строительство; всё какие–то фрагменты, вспышки, эпизоды – нет целостной картины. Немцы показаны дураками. ... На фоне великолепнейших белорусских фильмов о войне ("Через кладбище", "Восточный коридор", "Я родом из детства", "Знак беды") "Чёрная берёза", на мой взгляд, выглядит очень слабо» (Г. Воланов).

Шестое июля. СССР, 1968. Режиссер Юлий Карасик. Сценарист Михаил Шатров (по собственной пьесе). Актеры: Юрий Каюров, Алла Демидова, Владимир Татосов, Василий Лановой, Владимир Самойлов, Армен Джигарханян, Николай Волков, Вячеслав Шалевич, Леонид Марков, Юрий Назаров, Александр Январёв, Сергей Десницкий, Зиновий Высоковский, Александр Ширвиндт и др. **33,2 млн. за первый год демонстрации.**

Режиссер Юлий Карасик (1923–2005) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Ждите писем», «Дикая собака Динго», «Человек, которого я люблю» и «Шестое июля») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

6 июля 1918 года. Фракция партии левых социалистов-революционеров, выступающая против «похабного» брестского мира с Германией, поднимает мятеж против своих недавних союзников – большевиков. Лидер левых эсеров Мария Спиридонова (1884-1941), фанатическую преданность Революции которой блестяще сыграла Алла Демидова, произносит пламенную речь, пытаясь повлиять на настроения сторонников Ленина. А чекист с запутанной биографией авантюриста – Яков Блюмкин (1898-1929) убивает немецкого посла – графа фон Мирбаха (1871-1918)... В этой ситуации Ленин (Юрий Каюров) показан авторами «Шестого июля» непривычно жестко и психологически убедительно.

Намеренно стилизованная под старую кинохронику, черно-белая политическая драма «Шестое июля» была создана в полном соответствии с «шестидесятнической» концепцией о Ленине-интеллектуале и гуманисте, который вынужден был идти на непопулярные решения во имя светлых коммунистических идеалов.

Разумеется, совершенно невозможно представить себе, чтобы бы в российских кинотеатрах XXI века фильм о Ленине пользовался бы хотя бы минимальным зрительским успехом, но на финальной стадии последних проблесков оттепели 1960–х политическая

драма Михаила Шатрова (1932–2010) и Юлия Карасика «Шестое июля» собрала в кинозалах ни много, ни мало – 33 млн. зрителей.

Но прав С. Кудрявцев, «высокая популярность этой картины о Ленине (33,2 млн. зрителей) может удивить, если не принимать в расчёт (кроме безусловной новизны и остроты постановки вопроса о поведении вождя и его ближайших соратников в тревожные дни июля 1918 года, когда был объявлен контрреволюционным мятеж эсеров, вынужденных порвать с большевиками и выйти из состава правительства) время её выхода в прокат. ... фильм «Шестое июля» ... в широкий прокат вышел в СССР уже в ноябре 1968–го, спустя два с небольшим месяца после подавления тоже якобы контрреволюционных попыток деятелей «пражской весны» хоть частично реформировать неизменные в течение десятилетий тупые коммунистические догматы. Эсеры были в своё время заклеймены как подлые пособники войны с Германией из–за нежелания подписать постыдный мирный договор. А чешские сторонники «социализма с человеческим лицом» сразу же объявлены ренегатами, будто бы в сговоре с буржуазным Западом покушающимися на единство стран социалистического лагеря... Неожиданная перекличка двух исторических событий, конечно, помогла актуальнее и обострённее воспринять в конце 60–х ленту Юлия Карасика по сценарию Михаила Шатрова» (Кудрявцев, 2007).

В год выхода «Шестого июля» на экраны СССР многие кинокритики старались вписать его в «правильный» идеологический контекст. К примеру, кинокритик Ирина Кокарева в «Спутнике кинозрителя» подчеркнула, что «в фильме выражена диалектика ленинской борьбы, ленинской мысли, ленинской стратегии и тактики. Именно поэтому и возникает на экране Ленин как главное действующее лицо революции, истории и современности» (Кокарева, 1968: 3).

С этой точкой зрения были согласны и авторы «Краткой истории советского кино», писавшие, что «высокой оценки заслуживает актерская работа Ю. Каюрова над образом Ленина. Продолжая лучшие традиции исполнения этой роли, артист находит и свои, новые краски для углубленной характеристики образа великого вождя революции в один из самых острых моментов его борьбы за упрочение Октябрьской победы» (Грошев и др., 1969: 473).

В своей объемной, «идеологически выдержанной» рецензии в журнале «Искусство кино» кинокритик Александр Караганов (1915–2007) отмечал, что «Стилевые поиски создателей «Шестого июля» напоминают о традициях таких ранних революционных фильмов, как «Октябрь» С. Эйзенштейна, и об опыте современного мирового кино, вернее тех его мастеров, которые ради эффекта достоверности, сближающей игровую ленту с документальной, отказываются от живописности кадра, от всяких намеков на режиссерскую организацию снимаемого объекта — предпочитают непреднамеренность, натуральную шероховатость экранных изображений, увиденных в потоке жизни, в контексте вольного и непринужденного ее движения» (Караганов, 1968: 68).

В похожем ключе писал об этом фильме и киновед Семен Фрейлих (1920–2005): «Шестое июля» – новый крупный шаг в развитии ленинской темы. ... Эта победа тем более важна, что за последнее время появилось немало фильмов и спектаклей, где большая темы в результате неталантливого исполнения только компрометировалась. «Шестое июля» не просто историческая картина. В ней живет наше сегодняшнее время. И сегодняшняя борьба за коммунизм требует отражения атак р–р–революционных демагогов, во имя левой фразы играющих судьбами народов» (Фрейлих, 1969: с.63).

С другой стороны, всего несколько месяцев (статья С. Фрейлиха пошла в набор ежегодника в феврале 1969) осталось до выхода статей в супер–официозных тогда журналах «Коммунист» и «Огонек», громивших опасно «шестидесятнический» фильм М. Шатрова и Ю. Карасика «Шестое июля», явно выступавший на стороне «социализма с человеческим лицом». Думается, огоньковская статья зав. кафедрой истории КПСС МГУ, профессора Н.В. Савинченко и доцента МГУ А.И. Широкова «О фильме «Шестое июля» (Савинченко, Широков, 1970: 25) поставила окончательную точку в споре «шестидесятников» и «официоза», перечеркнув надежды авторов фильма получить Ленинскую премию.

«Мы убеждены, – писали авторы этой статьи, – что фильм «Шестое июля» не служит воспитанию зрителей. «Историческое событие – разгром мятежа левых эсеров – показано в кривом зеркале. Историческая правда не на стороне авторов фильма. Мы согласны с критическими замечаниями группы историков, высказанные в журнале «Коммунист» (№ 9, 1969) по адресу пьесы М. Шатрова «Шестое июля» и одноименного фильма. Там говорилось,

что в пьесе и фильме нарушена историческая правда: главное внимание сосредоточено не на деятельности В.И. Ленина, ЦК партии большевиков, возглавивших разгром левоэсеровского контрреволюционного мятежа, а на лидере «левых» эсеров Спиридоновой и ее окружении. Считаем, что фильм «Шестое июля» Ленинской премии не заслуживает, не заслуживает потому, что далек от правдивого художественного воплощения в киноискусстве такого события, как разгром Советской властью контрреволюционного мятежа «левых» эсеров в 1918 году в Москве» (Савинченко, Широков, 1970: 25).

Уже в XXI веке Никита Смирнов обратил внимание на то, что в «Шестом июля» «режиссер Карасик уводит мятеж и противодействие с улиц в кабинеты, используя в качестве оправдания преследование исторической достоверности. Но это стремление, очевидно, кособоко: в фильме, например, нет Троцкого, нет расстрелянного в 1937–м Муралова, который эти дни провел в тех же кабинетах. Куда менее зловещим предстает и Дзержинский: мягкий, наделенный внешностью Ланового, он мало походит на свой прототип, который в минуту ареста мятежниками грозил каждому «немедленным расстрелом». Обновление большевиков через снижение пафоса потребовало надлежащих перемен и в оппонентах. Левоэсеры у Карасика — разные; восстание выявит и людоедов, и сомневающихся. В центре оказывается Мария Спиридонова в исполнении Аллы Демидовой — не вредитель, предатель или чужеродный элемент, но личность с послужным списком революционера, который трудно оспорить. Одно из сильных решений фильма — дать выступления Ленина и Спиридоновой на съезде бок о бок, без видимого вмешательства, почти «как есть». Такое смелое сопоставление выводит разногласия из той привычной и примитивной плоскости, где схлестнулись «свои» и «чужие». Зритель как бы принимает решение сам по итогам выслушанных выступлений. Весь оставшийся фильм Каюров привносит в свои реплики чувства сожаления и разочарованности от нежелания левых эсеров поставить гуманность выше идеи. … Обязанный двум юбилеям, фильм балансирует между попыткой объективной хроники и личным высказыванием о Ленине. В финале Карасик разрывает событийное правдоподобие. Не дождавшись окончания столкновений, Ленин уезжает в Сокольники — в документах эта поездка не отражена. Там он покидает автомобиль и удаляется вглубь кадра, теряясь среди деревьев. … Фильм о борьбе и сплочении завершается картиной одиночества человека, который прежде других узнает, что будет дальше, но в этом узнавании не может найти утешения. Подавление мятежа, убийства и аресты как необходимая мера для самосохранения большевистской власти — сюжет, которому суждено стать насущным к моменту выхода картины: в августе 1968 года советские войска входят в Чехословакию» (Смирнов, 2017).

Разумеется это было только совпадением, но совпадением знаменательным…

Зрители XXI века и сегодня отдают должное тогдашней смелости авторов «Шестого июля» пошедших во многом вопреки «каноническим» кинолентам о революции:

«Сильное кино, которое хочется смотреть и пересматривать. Страстное выступление Спиридоновой в начале ленты и последующее выступление Ленина задают высокий тон психо–эмоционального напряжения всей картины. Спиридонова своей зажигательной речью взывает к чувствам слушателей (и зрителей), Ленин – к их разуму. Спиридонова – огонь, воспламеняющий сердца, Ленин – отрезвляющий холодный душ. И снова на повестке дня Украина – вечная головная боль России. Как говорится, никогда такого не было, и вот опять! Левые эсеры показаны, как идеалисты революции (святее папы римского, в смысле левее самих большевиков), большевики, как прагматики. Но поражение эсеры терпят не только из–за чрезмерного собственного идеализма, но и из–за отсутствия чёткого плана восстания. Они действуют в основном по наитию или по обстоятельствам и больше от обороны, да и сама цель мятежа размыта» (Турандот).

«Фильм действительно неплохой, а если учесть, что снят он был в 60–х, т.е. в годы тотальной цензуры – так просто потрясающий. Великолепны Алла Демидова в роли М. Спиридоновой, Ю. Каюров в роли Ленина. Биография Спиридоновой заслуживает отдельного фильма» (Игорь).

Красные листья. СССР, 1958. Режиссер Владимир Корш–Саблин. Сценаристы Аркадий Кулешов, Алесь Кучар. Актеры: Эдуардс Павулс, Ия Арепина, Михаил Жаров, Клара Лучко, Евгений Карнаухов, Ростислав Янковский, Сергей Карнович–Валуа и др. **33,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Корш–Саблин (1900–1974) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, часть из которых («Моя любовь», «Первые испытания», «Красные листья», «Москва–Генуя») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Самой кассовой работой В. Корш–Саблина, как ни странно, стала не мелодраматическая комедия «Моя любовь» (1940), а сполна проникнутые революционным пафосом «Красные листья» (1958).

Действие этого фильма происходит в Западной Белоруссии, в середине 1930-х, где белорусские революционеры противостоят польским властям…

В год выхода «Красных листьев» на экраны СССР мнения прессы об этой картине было неоднозначным.

К примеру, в газете «Литература и искусство» отмечалось, что авторы фильма «создали высокоидейное, волнующее художественное произведение… Фильм раскрывает одну из ярких страниц героической борьбы белорусского народа с польским и украинским народами, под руководством компартии Западной Беларуси (КПЗБ) и Польской компартии, против разгула польской реакции. … В картине ощущается художественная целостность и убедительность. Массовых сцен в фильме не много, народные массы показаны скупо, но зритель испытывает напряженную деятельность, их непрерывную революционную волю в образах людей, поэтому дыхание этой борьбы, ее всенародный размах показан четко. Фильм убеждает, что, несмотря на разгром революционного движения, на жесткие репрессии, рабочие победят, потому что таких людей, как Андрей Метельский, Зигмусь и их товарищи. не уничтожить никакая сила. В этом и кроется большой жизнеутверждающий оптимизм фильма, его глубокая реалистичная художественная правда. … Корш-Саблин, поставив фильм в романтически-приключенческом жанре, лишний раз подчеркнул своим успешным и талантливым трудом, что дело не в жанре, а в содержании и его художественном решении именно кинематографическими средствами, со всей их спецификой, не свойственной никакому другому роду искусство. Он заставил нас полюбить своих положительных героев и возненавидеть отрицательных. Глазами художника-современника он заставил нас взглянуть на события давно прошедшего с позиций современности» (Звонак, А., Хведаровіч, 1958: 3).

Примерно в таком же позитивном ключе была выдержана статья С. Анисова в газете «Советская Белоруссия»: «Авторы… очень много поработали над тем, чтобы изучить жизнь западных областей Белоруссии, содержание работы подпольных коммунистических организаций, быт, культуру, нравы людей 30-х годов. Они поставили перед собой конкретную задачу показать роль Коммунистической партии Западной Белоруссии как составной части Коммунистической партии Польши, поднимавшей трудовой белорусский народ на борьбу с оккупантами за свое национальное и социальное освобождение, рассказать зрителю, какие гнусные, подлые методы применяла польская охранка для подрыва авторитета Коммунистической партии Западной Белоруссии, для компрометации отдельных подпольщиков, и в то же времяраскрыть во всей полноте героизм, самоотверженность, честность, преданность революционному делу, презрение к смерти коммуниста-подпольщика. … Самой значительной заслугой творческого коллектива, работавшего над кинокартиной, является то, что в фильме воссоздана романтическая атмосфера революционного подвига и создан образ подлинного народного героя. …

Стася у И. Арепиной– нежная, кроткая девушка. Сокровенное ее желание–иметь свой угол, семью. Ради этого она чуть было не решилась выйти замуж за нелюбимого пана Шипшинского. Но это была временная слабость, скорее заблуждение. События открыли ей глаза на истину. Снова встретясь с Метельским, она больше не разлучается с ним, остается верной ему даже тогда, когда любимый идет на виселицу. В сценах венчания в тюремном костеле и последнего свидания с Андреем перед казнью Стася–Арепина достигает подлинного драматизма. В певице Ядвиге К. Лучко подчеркивает противоречивость ее натуры, показывает, как тяжело ей петь пошлые песенки, отвечать на поцелуи и ухаживания загулявших панов в кабаке, где все продается и все покупается. А ведь она мечтала о настоящем, большом искусстве! Эту раздвоенность артистка хорошо подчеркивает при исполнении песни в кабаре и в сценах с Метельским, особенно во время свидания с ним в тюрьме. … «Красные листья» – волнующее и яркое произведение» (Анисов, 1959: 3).

Другие рецензенты отмечали не только достоинства, но и недостатки этой ленты:

«Крепкий, почти детективный сюжет, положенный в основу этой серьезной человеческой драмы, естественно, увеличивает интерес и волнение, с которыми зритель следит за всеми перипетиями... Занимательность в «Красных листьях» – не самодовлеющее качество: она подчинена большой идее и возникает в столкновениях живых характеров... Фильм от начала до конца овеян атмосферой революционной романтики, красоты человеческого подвига, воссозданной не внешними приемами, а благодаря глубокому постижению внутреннего мира героя... Следуй авторы более точно психологической правде характера, Андрей Метельский вырос бы в более крупный образ и стал бы заметным достижением кино. Тогда, по всей вероятности, более законченным психологически и драматически выглядел бы и образ Стаси... Певица из кабаре Ядвига... интересный, но по сути тоже лишь намеченный образ... Мелодии песен и их текст... на редкость неудачные и совершенно не соответствуют характеру происходящего действия... А изобразительное решение тут хорошее. Прекрасно выполнены портреты и крупные планы героев... помогающие зрителю следить за каждым их душевным движением» (Смаль, 1959).

«Отображение силы и солидарности народной... переданное и в массовых сценах, и в образе героя – человека, который сохранил преданность народному делу в трагически тяжелых обстоятельствах, – и составляет сильную сторону фильма. Фильм этот мог быть еще лучше, если бы авторы сумели полностью преодолеть черты схематизма, если бы смогли отказаться от некоторых надуманных ситуаций и шаблонных приемов... Из далеко не лучшей оперетты пришел в фильм пан Шипшинский, надуманны и наивны все эти скоропалительные переодевания в артистической уборной, несколько плакатны заключительные кадры. И естественно, что эти привходящие мотивы нарушают общий тон мужественного, драматичного фильма» (Шалуновский, 1959).

После шумной премьеры и успешного проката «Красные листья» из–за польско–*белорусской предвоенной тематики была, что называется, потихоньку отправлена на полку, и зрители смогли к ней вернуться только в эпоху интернета, как всегда, разделившись в своих мнениях на «за» и «против»:*

«За»:

«Один из самых любимых фильмов с детства, смотрела его много раз и до сих пор смотрю с удовольствием» (Т.И.).

«Фильм замечательный, с моим любимым Эдуардом Павулсом... И вообще в фильме присутствует что–то необъяснимо притягательное. Хороша Клара Лучко, когда она поет, очень удачно подобрали для нее голос Эдиты Пьехи, получилось гармонично» (Новикова)..

«В детстве с упоением смотрел фильм "Красные листья" по телевизору. Чего в фильме только нет – детективная история с преследованиями; пламенный революционер–герой, борющийся за справедливость; тюремный быт и, конечно же, любовь – настоящая двух замечательных женщин к главному персонажу. Фильм моего детства произвёл магическое воздействие: я искренне переживал за главного героя, приговорённого к смертной казни. Актёр Э. Павулс – потрясающий. Его герой – красивый, обаятельный, неповторимый. И всё это, безусловно, заслуга и сценариста, режиссёра и всей творческой команды» (Л. Конов).

«Фильм восхищает актёрской игрой (ансамбль великолепен), довольно правдоподобным воссозданием капиталистического колорита, порядков "при панской Польше", которые ещё на памяти у многих моих земляков, в т.ч. и родителей» (П. Юрек).

«Против»:

«Пафосность, театральность актёрской игры, обилие очень громкой и патетической музыки характерны были для многих фильмов 50–х годов, не только сталинского периода. Сегодня такая стилистика, конечно, кажется старомодной, но для того времени фильм был неплох и пользовался успехом в прокате. ... Персонаж Жарова колоритный, но, пожалуй, излишне опереточный. Во всех отрицательных персонажах чувствуется налёт карикатурности, а в положительных излишняя пафосность» (Б. Нежданов).

Обвиняются в убийстве. СССР, 1970. Режиссер Борис Волчек. Сценарист Леонид Агранович. Актеры: Елена Козелькова, Мария Призван–Соколова, Елена Добронравова, Наталья Гущина, Алексей Панькин, Семён Морозов, Владимир Носик, Игорь Старыгин,

Алексей Глазырин, Владимир Анисько, Евгений Евстигнеев, Всеволод Якут, Нина Маслова, Евгений Герасимов и др. **33,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Начинавший свою творческую карьеру как оператор (к примеру, многих картин Михаила Ромма), режиссер Борис Волчек (1905–1974) успел поставить всего три ленты («Сотрудник ЧК», «Обвиняются в убийстве» и «Командир счастливой «Щуки»), и все они вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Для своего времени криминальная драма «Обвиняются в убийстве» была весьма смелой, так как безжалостно показала, как обычные с виду парни могут превратиться в нелюдей... Режиссер Борис Волчек решился на смелый эксперимент: пригласил на роль «идейного» вожака убийц молодого актера Игоря Старыгина (1946-2009), который незадолго до этого сыграл интеллектуального старшеклассника в фильме «Доживем до понедельника». На мой взгляд, И. Старыгин справился с ролью в картине «Обвиняются в убийстве» блестяще, его персонаж, пожалуй, самый страшный из всех «обычных парней». Ему доставляет подлинное наслаждение Власть над людьми, позволяющая их унижать и уничтожать...

В год выхода фильма «Обвиняются в убийстве» советские кинокритики встретили его в целом позитивно.

В частности, весьма обоснованно, на мой взгляд, подчеркивалось, что «фильм настойчиво убеждает нас в том, что человек, попирающий права другого, унижающий его, не чтущий его достоинство, обрекает себя на животное существование, лишает себя права называться человеком» (Островский, 1971: 87).

Вместе с тем кинокритик Константин Щербаков в журнале «Искусство кино» обращал внимание читателей и на существенные недостатки фильма «Обвиняются в убийстве», в частности на то, что «прямолинейность сценарных и режиссерских решений сказалась и в решении образов адвокатов — с самого начала защитники заявлены людьми попросту недобросовестными. Можно сказать и о другом. Я написал о жизненности некоторых персонажей. Это нередко жизненность моментальных снимков, набросков с натуры, что, конечно, является свойством всей ленты и вполне соответствует изначальному замыслу авторов — воспроизвести все как было. И все–таки временами вы ощущаете, что набросков вам становится мало, ощущаете явно недостаточную разработанность характеров. Чувствуете, что фильм только выиграл бы, если авторы его, не снижая публицистического накала, избежали бы беглости, а иногда и плакатности человеческих характеристик. Умение говорить простые истины так, что они волнуют и вновь заставляют о себе задуматься, иногда изменяет авторам, они сбиваются на назидательную банальность. Где–то в середине ленты эти просчеты дают о себе знать» (Щербаков, 1970: 48).

И уже в 1980–е годы кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997) отметил еще одну важную особенность драмы «Обвиняются в убийстве»: «В некоторых фильмах и книгах придается усиленное внимание привходящим «факторам» — куда, мол, смотрели семья, школа, комсомол... И картина Б. Волчека, в частности, фиксирует наш взгляд на вреде неразумной родительской любви. Вина всех нас, окружающих, в этом есть, есть... Но все же основную ответственность фильм возлагает на самою личность. Как бы прежде ни сложилась жизнь, взрослый человек, а двадцатилетних парней грешно не считать взрослыми, сам должен себя воспитать и сам быть за себя в ответе. ... Актеры, сыгравшие подсудимых, вложили в роли гражданскую страсть, ненависть, презрение к молодым подонкам. Вот тут уж не скажешь, что авторы не выразили своего отношения к персонажам» *(Ревич, 1983: 121).*

Зрители XXI века убеждены, что с годами фильм «Обвиняются у убийстве» нисколько не потерял своей актуальности:

«Сегодня еще раз просмотрел фильм. Что бы там ни говорили современные "знатоки" и критики искусства, как бы ни брызгали они слюной, фильм сильный. Нелюди, в коих человеческого только оболочка, убивают человека! И как мерзко выглядят свидетели... И все же скажу, что люди в те годы были лучше, а милиция добросовестней и честней. Говорю, как бывший сотрудник милиции. А что мы видим последние 20 лет? Легион Шкутей и Васиных и полную развращенность, преступность» (В. Суслов).

«В одной из сцен, когда Эля даёт показания, гениально продемонстрирована мысль одного из героев Достоевского "Когда Бога нет, всё позволено". Так показано лицемерие подсудимых, внешне людей благополучных, но с совершенно пустой душой. Самый страшный и отталкивающий из этой кампании – Васин. Он получил образование, но остался таким же гопником, как и его дружки–недоучки. Внешняя интеллигентность, сочетающаяся с садизмом вещь мерзкая» (Сибиряк).

«Сильный фильм и сила его в откровенности. Увидела его впервые лишь недавно. Идеализированное, но воплощение справедливости. Порицание, называние вещей своими именами, освещение убийственного избиения в ярком свете дня. ... Большое впечатление произвели женские актёрские работы. Омерзение вызвала подружка агрессоров, продавщица овощного – предельно равнодушная, ограниченная и аморальная девушка. Героиня оттеняет всю компанию и высказывает общий аморальный взгляд. Необыкновенно достоверна мать обвиняемого, бегающая за судьёй с мольбами. Много – достоверного: признание обвиняемых зверьков соседскими парнями, с семьями, службами, с прошлыми заслугами и одновременно – убийцами; жена, покрывающая избивателя. Концовка фильма тревожит судьбой девушки, которой обещали расправу» (Серпия).

Восемнадцатый год. СССР, 1958. Режиссер Григорий Рошаль. Сценарист Борис Чирсков (по роману А. Толстого «Хождение по мукам»). Актеры: Руфина Нифонтова, Нина Веселовская, Вадим Медведев, Николай Гриценко, Майя Булгакова, Виктор Авдюшко, Евгений Матвеев, Григорий Кириллов, Владимир Муравьёв, Леонид Пархоменко, Евгений Тетерин, Михаил Козаков и др. **33,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Рошаль (1898–1983) за свою долгую творческую биографию поставил больше двух десятков фильмов. Но самой зрительской у него оказалась первая часть трехсерийной экранизации романа Алексея Толстого «Хождение по мукам» под названием «Сестры» (1957). Остальные две части – «Восемнадцатый год» и «Хмурое утро» такого успеха у аудитории уже не имели, хотя тоже вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. Четвертым фильмом, попавшим в эту тысячу лидеров советского проката, у Г. Рошаля была «Вольница» (1956).

В год премьеры советская пресса отнеслась к фильму «Восемнадцатый год» очень тепло. Даже такой строгий кинокритик, как Н. Зоркая (1924-2006) писала, что «в «Восемнадцатом годе» на труднейшем материале литературного произведения с множеством событий и сотнями действующих лиц кинематографисты достигают единства общего и частного, «исторического» и «человеческого» планов изображения эпохи и, как правило, делают это без иллюстративности и искусственности» (Зоркая, 1958: 75).

«Восемнадцатый год» (1958) и «Хмурое утро» (1959) вышли в прокат на гребне успеха «Сестер» и были тепло встречены зрителями.

Да и сегодня многие кинозрители оценивают эти фильмы со знаком плюс:

«Отличный фильм, который не устареет никогда и всегда будет полезен для просмотра любым поколениям» (Александр).

«Лучшее, что есть в этом фильме – это Гриценко в роли Рощина. Какая выправка, какая стать! Ножкин против него – просто хлюпик какой–то, да еще и зажат в любовных сценах чрезмерно. Сравните эпизод, когда Рощин спасает Катю от самоубийства. Какие глаза у Рощина / Гриценко в старом фильме! Очень цельная, сильная, интересная натура. Сравните сцену, когда Рощин бросает Кате: "Найдите себе комиссара, большевичка!". Каким драматизмом полон этот момент в старой экранизации, и как неинтересен он в сериале. Ножкин мог таким же голосом распекать официанта в кафе, разницу никто бы не заметил» (Ромсей).

«Мне очень нравится эта экранизация. Режиссеру удалось не только донести до нас дух того времени, но и показать героев фильма живыми людьми со своими сомнениями, со своими переживаниями. После просмотра этого фильма долго находилась под очарованием от игры Нифонтовой» (Алефтина).

Но есть, разумеется, и мнения «против»:

«Не понравился, актеры какие–то одинаковые и незапоминающиеся, к середине фильма я уже начал путать Телегина с Рощиным, а Даша как будто только что с

комсомольского собрания. Вторая экранизация гораздо лучше. Вообще, чувствуется, что это снято в 1950–е года, тогда особо в психологию не вдавались» (Дмитрий).

«Кошмарная экранизация. Не ощущается того времени вообще никак. … как будто смотришь агитку. Экранизация 1970 х намного более приятная» (Ани Ри).

Максимка. СССР, 1953. Режиссер Владимир Браун. Сценарист Григорий Колтунов (по рассказу К. Станюковича). Актеры: Борис Андреев, Николай Крючков, Анатолий Бовыкин, Сергей Курилов, Степан Каюков, Владимир Балашов, Вячеслав Тихонов, Марк Бернес, Пётр Соболевский, Константин Сорокин, Михаил Пуговкин, Михаил Астангов, Эммануил Геллер и др. **32,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Браун (1896–1957) в своем творчестве тяготел к морской тематике. Пять его фильмов («Максимка», «Командир корабля», «В мирные дни», «Матрос Чижик», «Мальва») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В год выхода экранизация рассказа К. Станюковича «Максимка» на экран журнал «Искусство кино» опубликовал статью, в которой подчеркивалась, что «Максимка» – волнующее, патриотическое кинопроизведение для детей, показывающее русских матросов — скромных тружеников моря — и благородные традиции русского флота» (Воронковы, 1953: 91).

Уже в XXI веке киновед Евгений Марголит писал, что «Максимка» – «замечательное живое для своего времени кино – почему и смотрят с удовольствием по сей день эту трогательную историю негритянского мальчишки, спасенного русскими моряками. Борис Андреев, Михаил Астангов, Константин Сорокин, Николай Крючков – все сочные, смачные, одна другой лучше работы актеров, истосковавшихся по нормальной драматургии. И вот среди всего этого пиршества – Вячеслав Тихонов. Царский офицер, но прогрессивных взглядов, регулярно обличает сослуживца – ретроградa и крепостника, демократичен с нижними чинами. Постоянно выражающее участие точеное лицо в обрамлении белоснежной морской формы… Ну, просто снятая со стены икона в окладе в окружении трехмерных, живых людей. А что поделать, когда с таким лицом не дадут играть ни спившегося матроса, ни садиста–работорговца, ни писаришку–прохвоста – словом, ничего, где можно было б показать, что ведь и ты актер» (Марголит, 2017).

При этом «зрителя не может не поражать неистовое желание русских бороться с американской работорговлей – спустя всего лишь пару лет после первой попытки освободить самих себя из своего же рабства. Режиссер Браун несомненно играл с огнем, дерзко эксплуатируя тему черных рабов – ведь в год выхода картины до окончательной отмены крепостного права на Руси оставалось еще долгих двадцать два года. «Здесь, на Кубе, негры в таком же рабстве, как в Соединенных Штатах, – задумчиво рассуждает капитан корвета «Богатырь» (Сергей Курилов), обводя взглядом гаванский рейд, – Лучше возьмем мальчика с собой в Гонконг и сдадим там английскому губернатору». Конечно, для негритенка это было бы наилучшим исходом – не случайно сценарист Григорий Колтунов выбросил из рассказа Станюковича сомнительные рассуждения о том, что спасенный «арапчонок» станет вольным, как только выправит новый пачпорт на Надежном мысу. «Получи пачпорт, и айда на все четыре стороны!» – разумеется, это восклицание Артюшки не могло прозвучать с экрана в 1952 году, когда миллионы русских беспаспортных крестьян, прикрепленных к колхозным работам, могли только мечтать об отходничестве. Но Максимке уготована иная судьба – его ждет не «надежный» паспорт в Кейптауне, открывающий возможность для обретения эго–идентичности, но становление русским через механизмы идентичности коллективной: негритенок становится «русским матросом», где «русский» – неизбежное прилагательное» (Moskvitza, 2009).

Сегодня, в XXI веке зрители очень тепло отзываются об этом фильме:

«Бесконечно трогательная, истинно человечная история, с блеском воплощенная прекрасным актерским ансамблем во главе с легендарным Борисом Андреевым. Настоящая классика!» (Сергей).

«Прекрасный фильм! Один из серии фильмов на тему русского флота, традиций и морских историй. … Замечательная роль Лучкина в исполнении Бориса Андреева, да и остальные персонажи великолепны!» (С. Семин).

«Сколько переживаний и эмоций подарил этот фильм в детстве, не описать! Как все безоговорочно полюбили солнечного чернокожего Максимку, такого милого и трогательного, как кричали и тормошили пьяного Лучкина, чтобы он очнулся и защитил Максимку. Страх наводил капитан М. Астангова, боялись его больше Гитлера… С детских лет у меня осталось восхищение и уважение к нашим российским морякам во многом благодаря игре замечательных актёров… – просто любуешься их благородством и мужеством. Создатели фильма очень убедительно передали дух того времени. Боюсь даже пересматривать фильм, пусть всё останется на своих местах, как в детстве» (Тереза).

«Добрый, чистый фильм, воспитывающий у детей сострадание, патриотизм и интеллигентность, отвращение к рабству, дающий им иллюстрации родной истории и т.д. А замечательные актеры этого фильма – это уже просто легенда» (Людмила).

«Хорошее кино для детей! Я своему ребенку часто показываю!» (Люба).

«Сегодня мало снимают кино для детей, но, слава Богу, есть такие старые фильмы, как «Максимка», который не стыдно показать детям. Этот фильм очень поучительный, и актеры играют очень хорошо» (Инна).

Председатель. СССР, 1965. Режиссер Алексей Салтыков. Сценарист Юрий Нагибин. Актеры: Михаил Ульянов, Иван Лапиков, Нонна Мордюкова, Кира Головко, Антонина Богданова, Лариса Блинова, Вячеслав Невинный, Аркадий Трусов, Александр Кашперов, Николай Парфёнов, Валентина Владимирова и др. **32,6 млн. зрителей (на одну серию) за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Салтыков (1934–1993) за свою творческую карьеру поставил 16 фильмов, десять из которых («Друг мой, Колька!», «Председатель», «Бабье царство», «Директор», «Возврата нет», «Семья Ивановых», «Сибирячка», «Полынь – трава горькая», «Емельян Пугачев», «Крик дельфина»), вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Наверное, до «Председателя» никто в советском кино не осмеливался показать тяжелую ситуацию в послевоенной советской деревне столь убедительно. Да и таких ярких и противоречивых образов председателей колхозов советский экран еще не знал….

Главной удачей в фильме стал именно образ председателя колхоза Егора Трубникова в яростном исполнении выдающегося актера Михаила Ульянова (1927-2007). Быть может, это, вообще, одна из лучших работ в его богатом списке ролей в театре и кино.

Правы были авторы «Краткой истории советского кино»: «фильм «Председатель» стал значительным событием в советском киноискусстве. … Образ Егора Трубникова – основа идейной и художественной структуры фильма» (Грошев и др., 1969: 463).

Однако далеко не все советские кинокритики были с этим согласны. К примеру, Михаил Кузнецов (1914–1980), считал, что «очень трудно уяснить, как такой талантливый писатель, как Ю. Нагибин, обычно столь экономный в своих отличных рассказах, здесь потерял чувство меры и всецело отдал себя во власть потока иллюстративности? И почему молодой режиссер А. Салтыков, работа которого весьма неровна, но временами свидетельствует о явном даровании, тоже поддался этому?» (Кузнецов, 1965: 42).

Здесь надо сказать, что среди здравствовавших в 1960–х годах отечественных кинематографистов для кинокритики еще не было неприкасаемых «кинематографических генералов». Не было (до поры до времени) и неприкасаемых «государственно значимых тем». Поэтому можно было (разумеется, в рамках правящей идеологии) относительно свободно высказывать свое мнение.

Так кинокритик Евгений Сурков (1915–1988) писал, что «если мы третий год спорим о Трубникове как о живом человеке, то разве одно это уже не свидетельствует о яркой одаренности режиссера, сценариста, актера, сумевших в одном характере выразить так много важного и существенного для всех нас». Е.Д. Сурков, отметил, что «в режиссерском отношении фильм сделан смело, уверенно. Особенно хороша – цельна и отработана – первая серия», но затем резонно добавил, что «во второй же серии, к сожалению, далеко не всё так равноценно. Особенно к концу фильма, когда режиссер и сценарист, желая показать перемены, произошедшие в колхозе «Труд», делают это чисто иллюстративно, внешне. … В финальных эпизодах фильма чувствуется даже какое–то самодовольное благодушие, словно

бы авторы хотели нас уверить тут в том, что все задачи теперь уже решены» (Сурков, 1965: 38–39).

Об этой неудачной концовке «Председателя», писал, правда, гораздо позже, и другой известный советский кинокритик – Александр Караганов (1915–2007), объясняя читателям, что «фальшивый финал, демонстрирующий коттеджи для колхозников, кирпичный родильный дом, бессчетное стадо упитанных коров, реки молока и прочие признаки наступившего райского благоденствия в трубниковском колхозе, был навязан авторам фильма киноначальством. Но все же он не смог исказить волнующих впечатлений от острых конфликтов и ярких характеров, воплощенных в фильме, поклонниками которого стали десятки млн. зрителей» (Караганов, 2006).

Зрители XXI века, как правило, оценивают «Председателя» очень высоко, обоснованно считая его лучшей работой Алексея Салтыкова:

«Фильм отличный. Пусть в нем была сказана не вся правда, но в те времена и того, что показали, можно расценить как большую смелость. На мой взгляд, это лучший фильм режиссера Салтыкова и лучшие роли нескольких актеров – Лапикова, Невинного, Кокшенова» (Балдахин).

«Никогда особо не любила фильмы про колхозы... Но это к "Председателю" никак не относится. Этот фильм – шедевр! Такая духовность, такое напряжение! Этакие неподдельные чувства. А от финальной фразы "У Лизы родилась дочка!" аж слёзы наворачиваются и в тоже время счастливая улыбка на лице... Без идеологии, конечно, никак, да и ладно, она там к месту и не напрягает» (Анна).

«Очень сильный и откровенный фильм. Для того времени признать, что все не так легко и гладко, как в газетах, это очень смело. Ульянов на редкость убедительный. Сколько нашим бедным женщинам выдержать пришлось! Ей богу, проще было воевать. Там хоть ясно – перед тобой враг! А здесь... От зари до зари, не видя ни любви, ни отдыха. В мороз и жару. Не имея права болеть. И даже не имея никакой уверенности, работать день за днём. Признаюсь честно, женщин, работающих в тылу, а особенно в колхозах, я ставлю рядом с любыми героями–победителями!» (Светлана).

«Посмотрела сейчас... Сильнейшее впечатление. Смотрела когда–то в глубоком детстве, мало что понимала. А сейчас все видится иначе – не фильм, а живой кусок истории. Ульянов, конечно, гениальный актер, но и вообще подборка актеров блестящая. Ульянов удивительно достоверно показывает руководителя сталинского времени. Тех самых людей, которые жили в палатках в тайге и организовывали строительство Магнитогорска и, не боясь пуль кулаков, устраивали колхозы. Среди грязи, нищеты, пьянства и мучений выковывали городскую Русь, урбанизированную индустриальную передовую державу СССР. Они были требовательны до жестокости, круты, нередко несправедливы, работали, как воевали и с индивидуальными судьбами мало считались, но все, что они делали, они делали не для своей выгоды – они умирали нищими, в шкафу один старенький костюм да казенная квартира. Все, что они делали, они делали для блага народа, как они его понимали. И вела ими великая мечта о справедливом, благополучном обществе» (Элиабель).

Педагогическая поэма. СССР, 1955. Режиссеры Мечислава Маевская, Алексей Маслюков. Сценаристы Иосиф Маневич, Алексей Маслюков (по роману А. Макаренко). Актеры: Владимир Емельянов, Михаил Покотило, Елена Лицканович, Нина Крачковская, Константин Михайлов, Павел Кадочников, Георгий Юматов, Юрий Саранцев, Юлиан Панич, Ролан Быков и др. **32,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Полька по происхождению, **режиссер Мечислава Маевская (1904–1975)** за свою режиссерскую карьеру поставила всего шесть фильмов («Педагогическая поэма», «Военная тайна», «Партизанская искра» и др.).

На счету режиссера Алексея Маслюкова (1904–1962) – одиннадцать фильмов, некоторые из них («Педагогическая поэма», «С днем рождения», «Партизанская искра», «Митька Лелюк», «Карл Брунер») он поставил совместно с Мечиславой Маевской. Ни до, ни после «Педагогической поэмы» эти, в общем–то, забытые ныне режиссеры не добивались такого впечатляющего зрительского успеха.

Экранизация «Педагогической поэмы» А. Макеренко, сделанная в середине 1950-х, конечно, представляла собой приукрашенный вариант реальных событий, происходивших в колонии для беспризорников 1920-х. Однако тогдашнюю аудиторию это не смутило, и картину посмотрело свыше 32 миллионов зрителей.

Кинокритик Майя Туровская (1924–2019) писала, что «многие недостатки «Педагогической поэмы» — это типичные ошибки экранизации. ... Поэма... Это то, чего больше всего не хватает новому фильму. Ему не хватает романтики, и страсти, и поэзии пересоздания человеческой личности... В фильме «Педагогическая поэма» все происходит наоборот, донельзя booбычно. ... Приметы времени как будто бы и соблюдены в отдельных деталях, но не нашли выражения в общем колорите картины. Все начало выдержано в светлых, нарядных тонах. Декоративно выглядят даже лохмотья мальчугана в буденовке, который пытается спастись в окно от «благодеяний» инспектора губнаробраза Шарина» (Туровская, 1957).

Однако и сегодня, в XXI веке, у «Педагогической поэмы» есть немало доброжелательных зрителей:

«Очень мне нравится этот фильм. Один из моих любимых фильмов. Подумала о том, что нужно и можно воспитать детей, привить им любовь к труду, быть добрыми и тактичными. И неважно, что у них гены алкоголиков или убийц. Главное: суметь их правильно воспитать. А. Макаренко даже не заглядывал в дела бывших хулиганов (все беспризорники были, в лучшем случае, хулиганами). Он работал с ними, личным примером воспитывал их, не использовал детский труд для личного обогащения... Р.Быков даже в крохотной роли запомнился с детства, еще после первого просмотра этого фильма. Благодарна всем создателям этого замечательного фильма» (Альфия).

«Фильм «Педагогическая поэма», оставивший смутные воспоминания, видела еще в детстве в черно–белом варианте. Сейчас посмотрела цветной фильм, который вызвал в душе необычайные чувства: восторг, восхищение, преклонение» (Ольда М.).

«Только что посмотрела этот фильм. Какие все молодые, какие красивые – Саранцев, Панич, Юматов... А какой симпатичный Ролан Быков в роли Перца! Особенно, когда гопак танцует. Правда, книга намного лучше, но ... уложить в полтора часа экранного времени такое насыщенное эпизодами и персонажами произведение очень сложно» (Н. Волкова).

Любить человека. СССР, 1973. Режиссер и сценарист Сергей Герасимов. Актеры: Анатолий Солоницын, Любовь Виролайнен, Тамара Макарова, Жанна Болотова, Иван Неганов, Михаил Зимин, Юрий Кузьменков, Николай Ерёменко и др. **32,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Герасимов (1906–1985) поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, 12 из которых («Семеро смелых», «Маскарад», «Молодая гвардия», «Сельский врач», «Тихий Дон», «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека», «Дочки–матери», «Юность Петра», «В начале славных дел») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Двухсерийная драма «Любить человека» стала своего рода итоговой для авторских фильмов Сергея Герасимова предыдущего десятилетия («Люди и звери», «Журналист», «У озера»), в которых он пытался осмыслить советскую эпоху 1960–х и начала 1970–х годов.

Главные персонажи картины – представители, как тогда принято было называть, творческой интеллигенции – были представлены Сергеем Герасимовым в модном тогда ключе «кино про интеллектуалов». Отсюда и выбор исполнителя главной роли – гениального Анатолия Солоницына (1934-1982), до этого сыгравшего Андрея Рублева в фильме Андрея Тарковского.

Сегодня, наверное, кому-то трудно себе представить, что столь неразвлекательный и разговорный фильм про интеллигенцию мог в прокате 1973 года собрать 32 миллиона зрителей. Но тогда, в 1970-х, это никого не удивляло, так как популярные советские развлекательные фильмы в ту пору легко привлекали аудиторию в 60-70 миллионов...

Советская пресса 1970-х о фильме «Любить человека» писала много и охотно.

Кинорежиссер и киновед Александр Мачерет (1896–1979) в целом подошел к фильму «Любить человека» с позиций соцреализма и идеологии, считая, что «пафос картины

Герасимова заключен в поисках фокуса преломления нравственных достоинств советского человека. Пройдя сквозь этот фокус, самые разные по своему масштабу и значению духовные черты объединяются, образуя целостное явление. … общественно–воспитательное значение фильма. Оно велико: зритель, расположенный увиденным на экране к воспитанию в себе качеств высокой духовности, коммунистической идейности, интеллигентности, приблизится и к овладению той степенью сознательности, к пониманию той меры ответственности перед обществом, которые являются одной из важнейших составных частей общего процесса воспитания человека коммунистического общества» (Мачерет, 1973: 56).

Философ и эстетик Георгий Куницын (1922–1996) остался недоволен тем, как решаются в фильме «Любить человека» профессиональные конфликты персонажей, «и поскольку в данном случае на сей счет ясности должной достигнуть не удалось, то на передний план в картине большого гражданского пафоса неизбежно выдвинулись эпизоды семейной жизни. Оказалась драматичнее именно эта сюжетная линия. А жаль, ведь и она бы еще больше выиграла, если бы гладиаторский темперамент Калмыкова получил движение на глазах у зрителей» (Куницын, 1973: 3).

Уже в XXI веке Айрат Багаутдинов и Максим Семенов увидели фильм «Любить человека» совсем в ином ракурсе, обратив внимание на то, что «странным образом больше всего происходящее в … фильме напоминает этакую… игру в зарубежное кино. Все его приметы — вечеринки, вилла героев, разговоры на других языках и о путешествиях в другие страны, светская болтовня ни о чем — все перед нами, воспроизведено и расставлено в надлежащих местах. Открывшаяся дверь выразительно делит лицо героя на две части. Французские стихи читаются с особым выражением. Александра Васильевна ходит по квартире как Анна Павловна Шерер по своему салону. Но этот парад никуда не движется. Даже бесконечная рефлексия героев не кажется чем–то настоящим, тем более что, в сущности, «Любить человека» — это обстоятельный рассказ о борьбе хорошего с лучшим. Так могло бы выглядеть идеальное кино импортозамещения. Все как в Европе, все как у шведов, французов или итальянцев, но только доморощенное. … Но нет худа без добра. Неудачи фильма в глазах истории часто оказываются его достоинствами, и «Любить человека» точно фиксирует слом эпох. Время мечтаний прошло. На их месте — фантазии о комфорте, коттеджах и загранице» (Багаутдинов, Семенов, 2017).

В принципе об этом же писал и киновед Петр Багров, подчеркивая, что «важно, что Герасимов был очень восприимчив к стилю. Он понял, что после большого перерыва наконец–то Запад опять начинает влиять на наше кино. … «Любить человека» — и вообще сделана слегка под Бергмана, Антониони или, по крайней мере, «Июльский дождь» Хуциева. Чего стоит один этот диалог: «Мы поссорились…» — «Мы не поссорились, мы преступили…» — ну, чистый Бергман! Так это многие и воспринимали: у нас ведь в конце 60–х шла всего одна картина Бергмана, «Земляничная поляна». Все это вызывало бурный восторг некоторых критиков и, особенно, критикесс — «подружек–аленренушек» и «крошек–антониошек», как называл их Козинцев. Такой же формальный знак «нового кино» — Солоницын в «Любить человека». Ну, зачем он Герасимову? А все дело в том, что Солоницын — актер Тарковского, это — новые веяния. Оттого Герасимов и берет Солоницына — таким же «знаком», как курящего Васильева или, скажем, Анни Жирардо в «Журналисте». И выпадает Солоницын из картины самым откровенным образом, потому что Герасимов не любил, да и не умел толком работать с актерами такого темперамента?» (Багров, 2006).

Мнения зрителей XXI века о драме «Любить человека» порой сильно расходятся.

«За»:

«В этом своем фильме Герасимов наиболее интимен и лиричен в своем взгляде на человека. Красивые люди, красивые отношения. Один из немногих фильмов, где советский человек обладает манерами аристократа. Очень люблю этот фильм» (А. Рекеда).

«Прекрасный фильм, талантливые создатели… Фильм очень точно выдержан эмоционально и никаких домыслов не требует… Просто в наше время мало кто уже помнит, что такое любовь, дружба, совместная работа, творчество, что людей может объединять и вдохновлять идея, создание чего–либо… По большому счету – ничего не изменилось, все мечтают о настоящей любви, крепкой дружбе, только грязи и на экране и в обществе стало больше, увы…» (Е. Жукова).

«Мне кажется, это фильм–утопия (в хорошем смысле). Это мечта Герасимова о совершенном человеческом обществе и об идеальных человеческих отношениях. Конечно же, никаких адюльтеров в фильме нет и быть не может, это фильм о прекрасных, порядочных людях. Идеальное общество – это и тема и идея фильма» (М. Джиганская).

«Против»:

«А мне вот фильм не понравился. Именно из–за актёров. Для Солоницына, привыкшего играть глубокие и противоречивые натуры, роль Калмыкова мелковата. ... Ещё более жалко Любовь Виролайнен – прекрасную актрису, просто созданную для ролей в любовных драмах, но вынужденную играть во всяческой дребедени. Не монтируется она с Солоницыным... Понимаю, зачем Герасимову нужен был Солоницын – он искал на партикулярную роль актёра–интеллектуала, но именно это–то и угробило фильм окончательно. Солоницын с его актёрским и человеческим масштабом похоронил замысел режиссёра» (М. Кириллов).

Два капитана. СССР, 1956. Режиссер Владимир Венгеров. Сценаристы: Вениамин Каверин, Евгений Габрилович (по одноименному роману В. Каверина). Актеры: Александр Михайлов, Ольга Заботкина, Анатолий Адоскин, Евгений Лебедев, Леонид Галлис, Бруно Фрейндлих, Татьяна Пельтцер, Елена Максимова, Нина Дробышева и др. **32,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Венгеров (1920–1997) поставил 13 фильмов, 7 из которых («Кортик», «Два капитана», «Рабочий поселок», «Живой труп» (две экранизации), «Балтийское небо», «Порожний рейс») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Старшеклассник Саша Григорьев раскрывает тайну гибели экспедиции капитана Татаринова... Однако злодей, виновный в гибели капитана, обвиняет Сашу в клевете... Григорьев решает найти остатки экспедиции погибшего капитана Татаринова и доказать свою правоту...

Роман Вениамина Каверина «Два капитана» был написан в 1937-1938 годах, и первая его публикация состоялась в журнале «Костер» (1938-1940), и в какой-то степени романтическую историю, рассказанную в нем, можно воспринимать как своего рода аллегорию по отношению к тогдашним событиям в стране.

В свое время режиссер Григорий Козинцев (1905-1973) опубликовал в газете «Кадр» статью, где отметил, что картину «Два капитана» отличает «лирическая и нередко патетическая интонация романтизма» и в целом отозвался о ней положительно, хотя и отметил в ней определенные недостатки.

Зрители сегодня вспоминают «Двух капитанов» В. Венгерова в контексте сравнения не только с романом Вениамина Каверина, но и с последующей, более объемной телевизионной экранизацией. В целом мнения преобладают положительные, хотя и далекие от однозначного восторга:

«С высоты разделяющего нас времени можно говорить о том, что современному зрителю фильм покажется очередной доброй и наивной сказкой, нарушающей все известные нам законы логики, что никто сейчас в здравом уме и не поверит в безумное предприятие Саши Григорьева, а в жизнеспособность самих персонажей – тем более. Но и при том обстоятельстве, что наше поколение было воспитано не на романах Каверина, не на фильмах Венгерова, мы осознаем искренность того посыла, который заложен в «Двух капитанах». С этой картиной разумнее всего знакомиться в средней школе, когда мы только нащупываем ту тонкую грань, разделяющую добро и зло, героизм и трусость, правду и ложь. ... именно эти «Два капитана» смогут подтолкнуть юного зрителя к переходу в разряд юного читателя» (Choco–Cherry).

«Два капитана» – настольная книга и одна из самых любимых советских подростков. Несмотря на огрехи в сюжете и некоторое присутствие идеологии..., роман интересный, захватывающий, местами смешной, местами щемящий и пронзительный – один из лучших в приключенческой и любовной литературе. Перед создателями фильма была сложнейшая задача перенести на экран огромный роман. ... Получилось не все. Передать множество сюжетных линий, все перипетии многочисленных героев просто нереально, когда времени

всего полтора часа. Некоторые эпизоды получились нелогичны и не связанные друг с другом. Подбор героев тоже удачным не назовешь. Но главный злодей получился! Леонид Галлис просто бриллиант фильма. Фильм захватывает, героям сопереживаешь, берет за душу встреча влюбленных после разлуки – плюсы все–таки перевешивают минусы» (Берта100).

«Я закрываю глаза, на неточности и расхождения с книгой, а таковых в этом фильме хоть пруд пруди, но закрыть глаза на то, что создатели этого фильма лишили его просто напрочь ... трагедии, просто не могу. Хочется лишь отметить, что если рассматривать этот фильм как нечто самостоятельное, независимое, то он вполне неплох, правда из–за «урезанности» неясны многие моменты... Игра актёров тоже хороша» (Baibak).

Третий тайм. СССР, 1963. Режиссер Евгений Карелов. Сценарист Александр Борщаговский. Актеры: Юрий Волков, Владимир Кашпур, Леонид Куравлёв, Юрий Назаров, Вячеслав Невинный, Глеб Стриженов, Геннадий Юхтин, Алексей Эйбоженко, Валентина Шарыкина, Игорь Пушкарёв, Александра Данилова, Лидия Драновская, Эрвин Кнаусмюллер и др. **32,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Карелов (1931–1977) за свою, увы, недолгую жизнь успел поставить всего девять полнометражных фильмов разных жанров, пять из которых вошли тысячу самых кассовых фильмов СССР («Яша Топорков», «Третий тайм», «Служили два товарища», «Дети Донкихота», «Высокое звание»), а два – в 100 самых популярных советских телефильмов («Семь стариков и одна девушка», «Два капитана»).

В «Третьем тайме», рассказывалась драматическая история футбольного матча в оккупированном нацистами Киеве...

Александр Костенко писал, что после завершения съемок «Третьего тайма» «с премьерой никто не спешил. Нет, чиновники советского кино здесь были ни при чем. Создатели фильма сомневались в качестве своего творения, и очень переживали, как его примет народ. Ведь до них во всех фильмах про футбол была видна искусственность и наигранность. А они добивались на экране достоверности. Поэтому сначала «Третий тайм» решено было показать футболистам московских команд... После завершительных титров игроки выдали бурные аплодисменты, переходящие в овацию, выхваляя на все лады увиденное им и говоря, что подобного про футбол они в игровом кино еще не видели. Столь хвалебные рецензии от людей, дарящих нам сладостные мгновения игры миллионов, вдохновили создателей картины, и решено было продемонстрировать ленту теперь уже журналистам. ... И только потом была премьера в Доме кино, откуда фильм и начал свое триумфальное шествие по широким экранам страны» (Костенко, 2015).

Как считает киновед Ирина Гращенкова, в «Третьем тайме» «режиссер создал атмосферу оккупированного города, показал повседневную жизнь его улиц, толкучки, немецких учреждений, выхватил из толпы наиболее характерные типы. Картина получилась убедительная, жесткая, горькая. ... Карелов собрал ансамбль, команду, создал образ многоликого коллективного героя, противопоставив его безликому, плакатному врагу» (Гращенкова, 2010: 218).

А вот мнения сегодняшних зрителей о фильме разделились на «за» и «против».

«За»:

«Этот великолепный фильм очень редко показывают. Нынешней молодежи необходимо показывать такие фильмы, воспитывать в них чувство Родины и патриотизма» (Ю. Медведева).

«Этот фильм помогает воспитывать лучшие чувства. ... Геннадий Юхтин, Юрий Назаров, Леонид Куравлев, Глеб Стриженов и другие, кто снимался здесь, сыграли ярко и убедительно... В "Третьем тайме" ... есть легенда о подвиге – но легенды в искусстве существуют всегда, оно не является механическим воспроизведением событий. Просмотр фильма и прочтение повести дают основания ненавидеть не немцев..., а фашизм, прославляя тех, кто с ним боролся во всех обстоятельствах. И это – важнейший идейный заряд, нужный всем поколениям» (С. Кариков).

«Фильм ... настоящее произведение киноискусства с высокопрофессиональной режиссурой, блестящей игрой актёров, трогательной, щемящей музыкой Петрова и

множеством других достоинств. А пропаганда... ну чего греха таить, была, конечно же, но не так уж её много было в этом фильме, и не играла она в нём первой скрипки» (Е. Гейндрих).

«Против»:

«Хм, а вот на меня фильм произвел тяжелое впечатление. Режиссер из исторического материала слепил дежурную агитку, сама по себе достоверность тут мало кого интересовала: надо было слепить художественное произведение на мотив патриотического мифа–слуха, вот его запросто и сделали. ... Сами по себе характеры ходульно–плакатны... И от изображения игры тоже плакать хочется: видно, что актеры ни разу не футболисты, и сам режиссер представляет себе футбольную игру именно как беспорядочное мельтешение двух команд» (М. Марков).

«Категорически не согласен (с положительными отзывами – А.Ф.). Этот фильм как раз и нельзя показывать. Никогда и никому. ... Потому, что когда за дело брались эти, так называемые, "инженеры человеческих душ", происходила полная профанация понятия патриотизм. Ради художественного вымысла в этом фильме пожертвовали исторической правдой» (А. Калашлинский).

Незабываемый 1919–й год. СССР, 1952. Режиссер Михаил Чиаурели. Сценаристы: Всеволод Вишневский, Михаил Чиаурели, Александр Филимонов (по одноименной пьесе В.Вишневского, написанной к 70–летию Сталина). Актеры: Павел Молчанов, Михаил Геловани, Борис Андреев, Марина Ковалёва, Иван Бобров, Владимир Ратомский, Александр Дегтярь, Василий Меркурьев, Николай Комиссаров, Андрей Попов, Евгений Самойлов, Сергей Лукьянов, Владимир Кенигсон, Борис Дмоховский, Ангелина Степанова, Михаил Яншин, Борис Бибиков, Павел Массальский и др. **31,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Народный артист СССР, шестикратный лауреат Сталинской премии, режиссер Михаил Чиаурели (1894–1974) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Клятва», «Падение Берлина» и «Незабываемый 1919–й год») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Фильм «Незабываемый 1919–й год» был полностью выдержан в идеологических рамках канона социалистического реализма и был призван еще раз подчеркнуть ведущую роль И.В. Сталина в победе красных над белыми в гражданской войне.

Самом собой, Министр кинематографии СССР И.Г. Большаков был очень доволен всеми фильмами любимца Сталина, поэтому подчеркнул, что в фильме «Незабываемый 1919–й год» «с большим мастерством создан образ И.В. Сталина. ... показана кипучая, многогранная, титаническая деятельность нашего учителя и вождя, его неустанная забота о процветании нашей Родины, о благе трудящихся масс, его неразрывная связь с народом, безграничная преданность и любовь советских людей к своему вождю» (Большаков, 1952: 8–9).

Однако с приходом «оттепели» фантастический взлет карьеры Михаила Чиаурели оборвался. Его главные хиты о Сталине были изъяты из проката, а сам режиссер вернулся в Грузию, где потихоньку снимал малобюджетное кино. Однако и в этих условиях «изгнания» Михаилу Чиаурели удалось снять довольно популярный фильм «Генерал и маргаритки» (хотя, разумеется, до успеха «сталинской серии» ему было далеко).

На мой взгляд, сегодня «Незабываемый 1919–й год» больше интересен киноведам, чем кинозрителям.

Об этом говорят и немногие зрительские отзывы на портале «Кино–театр.ру»: современная аудитория, как правило, понимает, что пропагандистскую суть этой ленты:

«Образец яркого сталинского агитпропа» (Дейгтон).

«На редкость слабый фильм, смотреть можно разве что в качестве прикола. Кинематография последних сталинских лет была уже в полном маразме, задавленная идеологической цензурой и личным контролем вождя. Жуткий пафос, театральщина, плакатно–положительные большевики, вся "внешняя и внутренняя контра" до предела окарикатурена. Влюбленная пара почти без изменений пересажена из "Падения Берлина": такой же туповатый богатырь у Бориса Андреева и такая же до тошноты идейная героиня

Марины Ковалевой. И непременный культ Сталина, которого выставляют едва ли не главным полководцем гражданской войны. На фоне импозантного товарища Кобы мелкий, суетливый Ленин действительно выглядит комичной фигурой» (Б. Нежданов).

Трудное счастье. СССР, 1958. Режиссер Александр Столпер. Сценарист Юрий Нагибин (по собственной одноименной повести). Актеры: Михаил Козаков, Валерий Ашуров, Виктор Авдюшко, Евгений Леонов, Нина Головина, Верико Анджапаридзе, Антонина Гунченко, Николай Луценко, Олег Ефремов, Раднэр Муратов и др. **31,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Столпер (1907–1979) поставил 16 фильмов, многие из которых («Живые и мертвые», «Повесть о настоящем человеке», «Трудное счастье», «Дорога», «Неповторимая весна») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент. А самой успешной и любимой зрителями многих поколений стала экранизация романа К. Симонова «Живые и мертвые».

Сценарист Юрий Нагибин (1920–1994) в «Трудном счастье» сочинил для А. Столпера сюжет под стать индийской мелодраме, правда, в ультра–революционной идеологической трактовке: тут и гражданская война, и цыганские песни–танцы, и юный красавец–цыган (его роль досталась... Михаилу Козакову), который понимает, что ему по пути с русским парнем (О. Ефремов), восставшим против «кулаков–богатеев»...

Это потом Юрий Нагибин напишет сценарий «Председателя», а Александр Столпер снимет «Живых и мертвых». В конце 1950–х они делали совсем другое кино...

Удивительно, но вроде бы давно позабытом–позаброшенном «Трудном счастье» до сих пор спорят и зрители XXI века:

«За»:

«Одна из первых ролей Козакова. ... Люди шли на этот фильм толпами. Стояли в проходах, женщины плакали – жаль было мальчика. Козаков всегда был прекрасным актером, наверное, с рождения. ... Уважаю».

«Отличный фильм моего детства» (А. Шибалкин).

«Фильм настолько пронзительный, игра актеров настолько завораживает, что с непривычки смотреть тяжело. В современном мире, в современном кинематографе люди прячутся за цинизм, отвыкаешь от откровенности. ... Замечательный фильм, спасибо актерам и режиссеру за подаренное удовольствие смотреть настоящие фильмы» (Добрава)

«Против»:

«Ну, что, собственно, можно сказать по поводу этого фильма? Для того времени кино весьма типичное. ... фильм до ужаса наполнен агитационными вещами. Я не люблю такие вещи. Хотя, по своему, такие картины интересны – с точки зрения истории. Но не с точки зрения искусства» (М. Лауд).

О тех, кого помню и люблю. СССР, 1974. Режиссеры Анатолий Вехотко и Наталия Трощенко. Сценарист Будимир Метальников (по документальной повести П. Заводчикова и С. Самойлова «Девичья команда»). Актеры: Валерий Золотухин, Екатерина Васильева, Виктория Фёдорова, Евгения Сабельникова и др. **31,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Анатолий Вехотко (1930–2016) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Разрешите взлет», «О тех, кого помню и люблю», «Личной безопасности не гарантирую», «Чужие здесь не ходят») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Наталия Трощенко (1933–1986) поставила девять фильмов (некоторые из них – совместно с А. Вехотко), только два из которых («Разрешите взлет», «О тех, кого помню и люблю») стали хитами в советском кинопрокате.

Военная драма «О тех, кого помню и люблю» была довольно тепло встречена советскими кинокритиками.

К примеру, кинокритик Фрида Маркова писала, что «в чем–то, конечно, история, рассказанная в этом фильме, похожа на ту, что поведали нам авторы картины «А зори здесь тихие...». Но вот что интересно: чем больше смотришь фильм, тем больше чувствуешь, что это невольное совпадение сюжетных коллизий ни в какой степени не снижает интереса к теме, к материалу, к героям... Удивителен и неповторим в роли скромного, даже несколько аскетичного лейтенанта Васильева актер Валерий Золотухин. Удивителен потому, что в нем как бы не остается ничего актерского (а это вдвойне заслуга, если учесть, что Золотухин театральный актер!) — перед нами человек, который на наших глазах прожил большую жизнь и при этом помог прожить ее каждому, кто был с ним рядом. ... В биографиях всех девушек, героинь этого фильма, есть отсвет личности командира. ... Картина получилась по–настоящему увлекательной, захватывающей» (Маркова, 1974).

Этот фильм и сегодня нравится многим зрителям:

«Фильм очень хороший. Прекрасный состав актеров, отлично снят» (М. Бойкова).

«Вроде и простенький фильм, а смотрится на одном дыхании. Какой патриотизм и смелость девушек... А еще фильм о самом главном, о любви... Я всегда поражаюсь В. Золотухину, как он красиво передает это чувство» (Новикова).

«С огромным удовольствием посмотрела этот замечательный фильм. Молоденький Золотухин так великолепно играет! ... он словно не играет, а живет. А так же Васильева замечательна, да и все остальные. Ночью начала смотреть и не смогла оторваться» (Ринкалита).

«Очень нравится актерский ансамбль в этом фильме! Просто здорово!» (Мика).

Идиот. СССР, 1958. Режиссер и сценарист Иван Пырьев (по одноименному роману Ф. Достоевского). Актеры: Юрий Яковлев, Юлия Борисова, Никита Подгорный, Леонид Пархоменко, Раиса Максимова, Вера Пашенная, Николай Пажитнов, Клавдия Половикова, Иван Любезнов, Людмила Иванова, Владимир Муравьёв, Сергей Мартинсон, Павел Стрелин, Григорий Шпигель и др. **31,0 млн. за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Пырьев (1901–1968) поставил 18 полнометражных игровых фильмов, 15 из которых («Богатая невеста», «Партийный билет», «Трактористы», «Любимая девушка», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Испытание верности», «Идиот», «Белые ночи», «Наш общий друг», «Свет далекой звезды», «Братья Карамазовы») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Задумав экранизацию знаменитого романа Ф.М. Достоевского «Идиот», Иван Пырьев в итоге смог снять фильм только по первой части романа. В свое время зрители в целом положительно оценили молодых в ту пору актеров – Юрия Яковлева в роли князя Мышкина и Юлии Борисовой в роли Настасьи Филипповны. Однако далеко не все тогдашние критики благожелательно приняли картину. Быть может, и сам И. Пырьев был не слишком доволен результатом. Так или иначе, имея все возможности для продолжения «Идиота», Пырьев так и не решился это сделать... Сегодня у российских зрителей есть возможность сравнить две экранных версии романа – в режиссуре И. Пырьева (1958) и В. Бортко (2003).

В год выхода «Идиота» на экран советские кинокритики приняли его неоднозначно. К примеру, главный редактор журнала «Искусство кино» Людмила Погожева (1913–1989) писала, что «претензии по колористическому решению вызывает в фильме сцена у Настасьи Филипповны. Мы уже писали о вульгарности исполняемой песни, следует добавить также и претенциозность костюмов героев, излишнюю пестроту красок, тяжелую роскошь декораций» (Погожева, 1958: 73).

Уже в XXI веке Р. Круглов, также весьма критически относящийся к этой работе И. Пырьева, утверждал, что «данный фильм, прежде всего, преследует цель очистить роман “Идиот” от “достоевщины”, усовершенствовать, сделать его достоянием советской культуры, а не создать принципиально новое произведение на его основе. Основная мысль фильма ... состоит в обличении сребролюбия и нравственного уродства, которое оно порождает» (Круглов, 2016: 86).

Однако киновед Анастасия Рябоконь придерживается иной точки зрения на эту экранизацию, считая, что «советский режиссер И.А. Пырьев во многом понял и принял

великий роман. В фильме прослеживается зеркальность образов Мышкина и Рогожина, Аглаи и Настасьи Филипповны. Трагедия невозможности соединения людей на земле из–за несовершенств человеческой природы обозначена в первой части экранизации, в которой князь Мышкин выбирает ложный путь» (Рябоконь, 2019: 73).

Мнения сегодняшних зрителей о пырьевском «Идиоте» серьезно разнятся:

«На мой взгляд, постановка Пырьева и игра актеров в советском фильме гораздо лучше, чем постановка Бортко и игра современных актеров» (Артем М.).

«Идиот» Пырьева – образец того, как надо экранизировать классику – ярко, эмоционально, страстно! Юрий Яковлев сыграл главную роль просто превосходно» (Приятель).

«Фильм Ивана Пырьева оказался перегружен страстями, наигранными, неестественными, фальшивыми, бьющими через край стиля Достоевского. В фильме В. Бортко, мягко и спокойно поставленном, нет истерик, режиссёр удерживает внимание зрителя детальной проработкой психологических нюансов, герои Достоевского в его поставки не орут во всё горло, обращаясь к небесам и не смотрят с горящими глазами и открытым ртом в камеру, хотя это производит куда более сильное впечатление, чем в попытке сделать психологический триллер по классике. Мне кажется, что фильмах Пырьева стиль Достоевского передёргивается, страсти становятся более грубыми и чересчур открытыми... Старый фильм по своей сути неплох, но в сравнении с новым явно проигрывает» (Илья).

Доживём до понедельника. СССР, 1968. Режиссер Станислав Ростоцкий. Сценарист Георгий Полонский. Актеры: Вячеслав Тихонов, Ирина Печерникова, Нина Меньшикова, Михаил Зимин, Ольга Жизнева, Дальвин Щербаков, Надир Малишевский, Людмила Архарова, Валерий Зубарев, Ольга Остроумова, Игорь Старыгин, Роза Григорьева, Юрий Чернов, Любовь Соколова и др. **31,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Станислав Ростоцкий (1922–2001) – один из фаворитов советских зрителей. Из одиннадцати его полнометражных игровых фильмов восемь («А зори здесь тихие...», «Доживем до понедельника», «Дело было в Пенькове», «На семи ветрах», «Земля и люди», «Эскадрон гусар летучих», «Белый Бим – Черное ухо», «И на камнях растут деревья») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В школу приходит бывшая ученица (Ирина Печерникова) – преподавать английский язык. Еще школьницей она была влюблена в учителя истории (Вячеслав Тихонов)... А он так и не решается ответить на ее чувства...

Очень хороша в фильме «Доживем до понедельника» история с сочинением на тему «Что такое счастье». И кризис, охвативший одинокого учителя истории, тоже показан психологически тонко...

Но главное – то, как правдиво, достоверно показана школа конца 1960-х...

Когда вышел этот фильм, я учился в 9-м классе. Для меня это было кино «про нас», о нашем классе, школе и об учителе, которого у нас никогда не было... Зато все остальное было....

Спустя годы этот фильм я пересмотрел вместе с дочерью-студенткой. Оказалось, для нее он ничуть не устарел.

Советские кинокритики встретили школьную драму «Доживем до понедельника» весьма позитивно.

Владимир Шалуновский (1918–1980) писал, что «особенности таланта режиссера в полной мере проявились и в фильме «Доживем до понедельника». Воссоздавая на экране события и характеры, описанные в сценарии Г. Полонского, С. Ростоцкий вместе с оператором В. Шумским, художником Б. Дуленковым, композитором К. Молчановым показали на интересных людей, занятых интереснейшей и трудной работой, поставили перед нами сложные вопросы жизни» (Шалуновский, 1968: 1).

Киновед Семен Фрейлих (1920–2005) отмечал, что «даже внешне спокойные сцены картины внутренне драматичны, авторы наблюдательны, они знают психологию своих героев, неожиданные переходы от смешного к серьезному оправданы характерами. А когда

конфликты вырываются на поверхность, они, как воронки, втягивают в себя персонажей, обостряя их отношения до предела. ... Мельников небезупречен, в нем есть человеческие слабости — тщеславие, вспыльчивость. В споре с директором школы, раздраженный, он говорит о своей честности напоказ, демонстративно, с вызовом. Заурядный человек, директор ценит талант Мельникова, но охлаждает его пыл своим практицизмом и здравым смыслом» (Фрейлих, 1968).

Писатель и журналист Александр Шаров (1909–1984) был убежден, что «фильм «Доживем до понедельника» привлекает тем, что в нем наряду с обычным педагогическим движением сверху вниз есть и интересный, и сложный, и внушающий веру в себя детский коллектив». Однако далее А. Шаров высказал претензии к авторской трактовке роли учителя истории Мельникова: «Что–то не получилось в этой роли, которая должна была узлом связать сюжетные линии сценария. Мне кажется, что артист В. Тихонов все время видит себя и слышит со стороны. Что он сам и слова его слишком красивы. Мельников — правдолюбец и борец за правду. Но правда может быть холодной до беспощадности, а может быть согрета добротой, чуткостью. ... В Мельникове нет этой великой способности излучать, кроме справедливости, еще и счастье. Душевный холодок, недостаточная сила вот этого корчаковского воображения, способности переселяться в души ребят и товарищей по работе порой ведет к педагогическим ошибкам» (Шаров, 1968).

Киновед Николай Хренов подчеркивал, что фильм «Доживем до понедельника» рассказывает «о разных типах отношения, подхода к жизни, к нравственным ценностям, на которых формируется, воспитывается советский человек. Именно поэтому урок о лейтенанте Шмидте стал одним из центров картины. А пафос учителя был вызван отнюдь не незнанием ученика, а характером его ответа, тем тоном циничного барчонка... Мельников хлопотал поэтому не столько о расширении объема знаний ученика, класса, сколько об их жизненной позиции, сдирая коросту обывательского цинизма, обнажая нерв высокого романтического понимания человека и его роли в мире» (Хренов, 1969).

Для киноведа Любови Аркус «Доживем до понедельника» – «один из самых загадочных фильмов в истории советского кино. В чем загадка? Именно здесь точно, выпукло запечатлено состояние советского интеллигента... В пересказе получается сплошная фронда, но это состояние безысходной тоски Тихонову удается более всего, когда он молчит. Молчит и смотрит. Поразительно, какую актерскую школу мы потеряли! В фильме много крупных планов, и, право, книгу можно написать о том, как смотрит Тихонов. ... Основная краска характера — пепельная усталость. ... Он все еще ощущает себя центральным героем пьесы своей жизни и частью своей страны, пусть даже страны, от которой он смертельно устал и за которую ему стыдно» (Аркус, 2010).

Фильм «Доживем до понедельника» современные кинокритики вспоминают и сегодня, но часто в ернической манере ироничного пересказа фабулы, годами наработанной, к примеру, Денисом Гореловым: «Доживем до понедельника» возвестила тяжелую, многотрудную, с сединой и шрамами историческую победу лириков над физиками. ... В пестром, усталом, грузном, немолодом, оглушительно недалеком учительском таборе, в который превратилась школа в 60–х, он (Мельников – А.Ф.) был единственным достойным оппонентом эрудированному поколению, читавшему журнал «Знание — сила» в подлиннике и знавшему лейтенанта Шмидта по Ильфу и Петрову: королю 9 «Б» Косте Батищеву, блестящей бестии с ямочкой на подбородке и продуманной вольностью в одежде; красивой–прекрасивой Рите Черкасовой, с детства оценившей манеру смотреть в упор и улыбаться, наблюдая, как взрослые мужчины сбиваются с речи и потеют ладонями; Гене Шестопалу, пристальному и решительному поэту с галерки» (Горелов, 2018).

Зрители и сегодня горячо обсуждают этот фильм (к примеру, на портале «Кино–театр.ру» – около семи тысяч отзывов).

Приведу только два характерных зрительских отзыва:

«Удивительный, тонкий фильм. Как жаль, что в годы выпуска он был знаковым, ярким, формировал в молодежи замечательные (и совершенно естественные!) порывы, а в теперешнее время фильм считается чуть ли не камерным. Думать надо, просматривая его, а это сейчас не приветствуется, кино должно только и делать, что бесконечно развлекать» (Лика).

«Очень много надуманного в фильме, да что там – много вранья. Например, монолог о Шмидте – как красиво, если не вспоминать, что Шмидт бросил своих моряков и пытался

сбежать на лодке, не говоря уже об иных некрасивых моментах его биографии. Или – Печерникова: "А я за этой партой сидела" – вранье, 6 лет назад парты были старого образца, а не эти, новенького дизайна (на манер Калининского проспекта в каждом фильме о Москве тех лет), или тот же диалог Тихонова с директором школы – если его, конечно, не цензура изуродовала – оооочень странный и лживый диалог. Да много там всего. Ростоцкий всегда был конъюнктурщиком» (Противник).

Командир счастливой «Щуки». СССР, 1973. Режиссер Борис Волчек. Сценаристы: Владимир Валуцкий, Борис Волчек, Александр Молдавский. Актеры: Пётр Вельяминов, Донатас Банионис, Владимир Иванов, Михаил Волков, Владимир Кашпур, Светлана Суховей, Елена Добронравова и др. **31,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Начинавший свою творческую карьеру как оператор (к примеру, многих картин Михаила Ромма), режиссер Борис Волчек (1905–1974) успел поставить всего три ленты («Сотрудник ЧК», «Обвиняются в убийстве» и «Командир счастливой «Щуки»), и все они вошли в тысячу самых популярных фильмов СССР.

1942 год. Экипаж советской подводной лодки «Щ-721» сражается с гитлеровскими захватчиками...

Командира подлодки в этом фильме психологически убедительно и обаятельно сыграл актер Петр Вельяминов (1926-2009), которому особенно удавались роли сильных и мужественных мужчин...

Этот фильм и сегодня нравится многим зрителям XXI века:

«Уникальный фильм придраться не к чему. Игра актеров, сценарий, операторская работа – все заслуживает только восхищения... Здесь чувствуется и талант и душа, отданная делу. Ни один голливудский шедевр не может сравниться с этим произведением» (Василий).

«Великолепный фильм. Показан героизм всего Советского народа, который выстоял и победил в этой страшной войне, поломавшей и искалечившей миллионы человеческих судеб и жизней. Но наш Великий народ не склонился перед страшным врагом, а вышел победителем с честью и достоинством» (В. Медведенко).

«Фильм не просто хороший и сильный – это фильм самой высшей пробы, существующей в кинематографе. И держится это, конечно же, в первую очередь на игре Петра Сергеевича Вельяминова. ... Всегда стоит помнить о той беде, которая случилась с нашей страной, и людях, перенесших эту беду ради нашей жизни. И о таких Людях с большой буквы, как Алексей Строгов. ... Музыка в фильме просто бесподобна, грустные ноты проходят сквозь всю призму фильма, а под финал просто охота зарыдать во весь голос. Пока есть такие великие фильмы, которые учат нас думать, чувствовать, созидать, воспитывать чувство ответственности и патриотизма, будут и зрители, которые будут смотреть такие фильмы» (Виталий).

«Фильм по праву считается одним из лучших и пронзительных о Великой Отечественной войне. Многие современные кинокартины о войне сняты по–голливудски, как боевики, они не передают трагизма той страшной эпохи, в которой люди жили, воевали и отдавали свои жизни ради победы» (Малика).

«Фильм прекрасный, романтический, патриотический, оптимистичный. Посмотрев его, хочется жить и делать что–то хорошее. По–моему, это и должно быть целью фильмов. Конечно, это не документальный фильм: образ лодки Щ–721 – собирательный, здесь использовано несколько героических эпизодов, произошедших с разными лодками и разными экипажами, но это неважно. Главное, дух фильма, его воздействие на людей. Великолепна игра Петра Вельяминова» (Светлана).

Солдаты свободы. СССР, Болгария, Польша, Чехословакия, Венгрия, ГДР, 1977. Режиссер Юрий Озеров. Сценаристы: Юрий Озеров, Оскар Курганов, Димитр Методиев, Атанас Семерджиев, Збигнев Залуский, Петре Сэлкудяну, Богуслав Хнеупек. Актеры: Стефан Гецов, Богус Пасторек, Хорст Пройскер, Яков Трипольский, Владлен Давыдов, Кристина Миколаевская, Тадеуш Ломницкий, Наум Шопов, Фриц Диц, Станислав Микульский, Николай Ерёменко, Богдан Ступка, Виктор Авдюшко, Михаил Ульянов, Владимир Самойлов, Николай Караченцов, Василий Лановой, Евгений Матвеев и др. **30,8**

млн. зрителей за первый год демонстрации (из расчета на одну серию этой военной эпопеи).

Режиссер Юрий Озеров (1921–2001) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, шесть из которых («Арена смелых», «Сын», «Кочубей», «Большая дорога», «Освобождение», «Солдаты свободы») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Военная эпопея Юрия Озерова «Солдаты свободы» стала первым игровым фильмом, в котором одним из действующих лиц стал генеральный секретарь КПСС Леонид Ильич Брежнев (1906–1982). Его роль исполнил актер и режиссер Евгений Матвеев (1922–2003), и участие в этом фильме надолго утвердило его в статусе «киногенерала» советского кинематографа.

Созданные в копродукции шести стран «Солдаты свободы» продолжали предыдущую масштабную киноэпопею Юрия Озерова – «Освобождение» – но по ряду причин имели значительно меньший зрительский успех.

Во времена выхода широкоформатной эпопеи «Солдаты свободы» о ней в первую очередь писали самые политически проверенные кинокритики.

Например, кинокритик Николай Суменов (1938–2014) с коммунистическим задором воспел «Солдат свободы» в журнале «Советский экран» (1977, № 19) и в ежегоднике «Экран», утверждая, что «авторы эпопеи не упрощают и не выпрямляют сложный исторический процесс, не идеализируют события, показывая не только успехи, но и драматические страницы народно–освободительной борьбы» (Суменов, 1978: 79). «Солдаты свободы» – фильм пионерский и по открытому в нем драматургическому материалу и по способу его художественной интерпретации», – продолжал далее Н. Суменов (Суменов, 1978: 82). И примером тому, видимо, был, по мнению критика, эпизод фильма, где «в знаменитом Пражском Граде ... произошел знаменательный разговор начальника политуправления 4–го Украинского фронта генерала Л.И. Брежнева (актер Е. Матвеев) с простым чешским рабочим, ...разговор о коммунизме. Этот емкий и чрезвычайно важный для выражения авторской концепции диалог как бы подводит итог фильма как произведения политического кино» (Суменов, 1978: 79–80).

Вроде бы в этом пассаже всё уже было сказано... Ан, нет, Н. Суменов умелым пером коммунистического функционера от кинокритики добавил ещё и характерный штрих: «Буржуазные пропагандисты исписали немало страниц, доказывая, что народно–освободительная борьба, народно–демократический, социалистический строй в странах Европы был насажден вопреки воле народов этих государств. Обращение к историческим фактам опровергает злонамеренную ложь. Выполняя свой интернациональный долг, Советская Армия освободила от фашизма не только свою страну, но и народы других стран Европы, которые сами выбрали демократический путь развития. Наши идейные противники, идеологическими средствами борясь против социалистического содружества наций, в настоящее время делают ставку на разжигание националистических чувств. Они пытаются вбить клин между народами, противопоставить одну нацию другой, расколоть единство наших стран. Вот почему так важна сейчас политическая картина, взволнованно и убежденно проповедующая идеалы пролетарского интернационализма. Можно без преувеличения сказать, что интернационализм становится главной темой фильма «Солдаты свободы», его сверхзадачей» (Суменов, 1978: 83).

Не отставал от Николая Суменова и кинокритик Владимир Шалуновский (1918–1980), обративший внимание читателей журнала «Искусство кино» на то, что «словами Леонида Ильича Брежнева, в которых сконцентрированы итог и оценка важнейшего исторического процесса, начинается фильм «Солдаты свободы». ... Однако не сухой протокол, не простой перечень фактов перед нами, а произведение, имеющее, прежде всего, четкую историческую концепцию. В ее основе – глубокое изучение фактического материала и осмысление его с позиций коммунистической партийности. ... Перед нами политический фильм в самом прямом и точном значении этого понятия. Полным голосом, убежденно, страстно он говорит о роли и месте коммунистов, коммунистических и рабочих, подлинно марксистско–ленинских партий в жизни современного мира» (Шалуновский, 1978: 14, 24–25).

Мнения сегодняшних зрителей о «Солдатах свободы» порой полярны:

«Фильм, несмотря на некоторые «идеологические» и явно неудачные сцены… всё же хорош. … На ляпы, коих в фильме немало…, можно не обращать внимания. Эпические сцены удались, а это не так просто… Кстати о Матвееве. Если в первых двух сценах он производит достаточно скромное впечатление, то в конце, где он объясняет пожилому чеху преимущества коммунизма (кстати, даётся ему это нелегко, начинается объяснение с контрвопросов) поистине великолепен. Его сердечность просто пленяет. Авдюшко в роли Конева – замечателен, пусть и не похож лицом. … Наконец, этот фильм – документ эпохи. И документ отнюдь не плохой. Сейчас даже в виде сказки так не снимут» (А.К.).

«Иначе как лакейским и лизоблюдским лично мне назвать это кино не удаётся никак. Главная цель – изобразить, как геройствовали действующие на момент выхода фильма руководители социалистических стран. Молодой Тодор Живков в роли чуть ли не главного болгарского партизана – это вообще нечто. Вот так поглядишь – и поверишь, что войну выиграл лично Леонид Ильич Брежнев и другие официальные лица» (Слава).

«Очень слабый фильм, он значительно уступает «Освобождению»: все в «Солдатах свободы» отлакировано, приглажено, все сделано, чтобы понравиться тогдашнему советскому начальству. Просто удивительно, что народ смотрел в кинотеатрах такую муру, все-таки какой-никакой, а выбор фильмов в СССР был. Правда, возможно, смотрели «Солдат свободы» по разнарядке» (Ваня).

Иванна. СССР, 1960. Режиссер Виктор Ивченко. Сценарист Владимир Беляев. Актеры: Инна Бурдученко, Анатолий Моторный, Д. Крук, Пётр Вескляров, Евгений Пономаренко, Владимир Гончаров и др. **30,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Ивченко (1912–1972) поставил 13 фильмов, из которых 8 («Судьба Марины», «Есть такой парень», «ЧП», «Иванна», «Серебряный тренер», «Гадюка», «Десятый шаг» и «Софья Грушко») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Антирелигиозная драма «Иванна» в год проката вызвала протесты в кругах католической церкви, а исполнительница главной роли – актриса Инна Бурдученко (1939–1960) вскоре после премьеры погибла на съемках еще одного антирелигиозного фильма – «Так никто не любил» Анатолия Слесаренко (1923–1997). За пренебрежение правилами противопожарной безопасности на съемочной площадке, А. Слесаренко был отстранен от режиссуры и вскоре его осудили на четыре года лишения свободы. Досрочно выйдя из «мест не столь отдаленных», Анатолий Слесаренко вернулся в кино, но снимал уже в основном документальные фильмы.

После смерти И. Бурдученко руководство киностудии Довженко не отказалось от съемок, и А. Слесаренко заменил легендарный (а тогда вполне обычный) режиссер Сергей Параджанов (1924–1990). Съемки фильма, теперь уже под названием «Цветок на камне», возобновились. В итоге картина вышла на экраны в 1962 году, но зрительского успеха, подобного «Иванне» не снискала…

В силу того, что «Иванна» была своего рода госзаказом в развернувшейся при Н.С. Хрущеве антирелигиозной кампании, советские кинокритики встретили ее весьма позитивно.

Кинокритик Татьяна Иванова писала в «Советском экране», что «этот фильм рассказывает о гнусной антисоветской деятельности служителей католической церкви и украинских националистов в Западной Украине, о том, как церковь и националистические подонки растлевают души молодежи, о том, как, прикрываясь именем бога и словом божьим, они продают и предают Родину. Это взволнованное, горячее произведение в защиту света и правды, против мрака невежества и лжи, против религиозного дурмана и человеческой подлости, построено в жанре социально насыщенной и психологически острой драмы. … Фильм «Иванна» – бесспорная удача… создано страстное, исполненное большой публицистической силы кинопроизведение» (Иванова, 1960: 2–3). Вместе с тем Т. Иванова в свой рецензии отметила, что Инна Бурдученко не все эпизоды «провела одинаково профессионально, но, думается, что это в основном просчет не ее, а режиссера, не остановившего актрису от истеричного исполнения сцены обручения… Есть в картине

длинноты, есть «сырые» куски… Порой назойливыми кажутся двойные экспозиции, призванные иллюстрировать воспоминания героини» (Иванова, 1960: 2–3).

Да и спустя 15 лет киновед Иван Корниенко (1910–1975) писал, что «в фильме «Иванна»… правдиво раскрыта психология молодой девушки, казалось бы, совершенно не готовой к подвигу, а на самом деле закономерно идущей к нему. … Удача характера Иванны обусловлена тем, что в нем прослеживается связь с реальными жизненными условиями: в ленте тщательно воспроизведена атмосфера, в которой росла Иванна — наивная девушка, опутанная сетями религиозного фанатизма, которая, попав в чрезвычайно сложные условия, прозревает и делает ответственный выбор. Вера в правду и торжество идей, за которые борются советские люди, чувство справедливости, исконно народная нравственность, усиленная сознанием патриотического долга, помогают юной, слабой девушке одержать победу над силами зла и мракобесия. И хотя Иванна гибнет от рук захватчиков, но умирает она непокорившимся человеком. … Молодая актриса Инна Бурдученко, дебютировавшая в этой роли, своей убедительной, правдивой, эмоциональной игрой завоевала сердца зрителей» (Корниенко, 1975: 176–177).

Политически и антирелигиозно острая «Иванна» и сегодня заставляет спорить зрителей:

«Убойный фильм. В советское время показывали. Сейчас, конечно, не покажут, потому что здесь такой наезд на церковь, правда униатскую, что становится страшно. А сейчас на Украине из Шептицкого пытаются сделать национального героя» (Протвень).

«Фильм – классический поклеп на церковь как таковую и на греко–католиков, в частности. При чем снят в традиционной манере сталинского периода, хоть на дворе уже оттепель была… Шептицкий и не может быть фигурой однозначной… И главной его задачей было беречь своих в любой исторической ситуации. С каждой властью он пытался строить отношения с австро–венгерской, польской, российской, советской и оккупационной немецкой. … Такой фильм был советской власти необходим. А история в нем чистый вымысел» (Марыся).

Баллада о солдате. СССР, 1959. Режиссер Григорий Чухрай. Сценаристы Валентин Ежов, Григорий Чухрай. Актеры: Владимир Ивашов, Жанна Прохоренко, Антонина Максимова, Николай Крючков, Евгений Урбанский и др. **30,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Знаменитый режиссер Григорий Чухрай (1921–2001) за свою долгую жизнь поставил всего шесть полнометражных игровых фильмов, и все они («Сорок первый», «Баллада о солдате», «Чистое небо», «Жили–были старик со старухой», «Трясина», «Жизнь прекрасна») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Лишенная героического пафоса, лирическая драма Григория Чухрая «Баллада о солдате» завоевала зрительские сердца трогательной историей рядового Алеши Скворцова, «со страху» подбившего два немецких танка и получившего в награду короткий отпуск. Дорога на побывку к матери, мимолетные встречи, первая влюбленность… Скромный черно-белый фильм, лишенный изобразительной стильности цветного режиссерского дебюта Чухрая («Сорок первый»), на рубеже 1960-х произвел фурор на крупнейших международных фестивалях, покоряя авторитетные жюри и зрителей всего мира добротой и человечностью.

Говорят, что роль Скворцова сначала досталась другому актеру, но Григорий Чухрай вовремя понял, что его аристократическая внешность, так точно подходившая для роли офицера добровольческой армии, не совпадает с образом наивного деревенского парня. Алешу сыграл дебютант Владимир Ивашов, сразу ставший для многих своего рода символом «простого русского солдата».

Прекрасно играет в «Балладе…» и Евгений Урбанский. Всего на несколько минут появляется на экране его герой – фронтовик, вышедший из госпиталя инвалидом. Однако притягательная сила актерской личности настолько велика, что он запоминается гораздо сильнее главных персонажей многих лент о войне…

Военная психологическая драма «Баллада о солдате» – сегодня признанная классика мирового кинематографа.

Советские кинокритики встретили «Балладу о солдате», получившую десятки призов международных кинофестивалей, очень тепло, хотя без упреков, правда, не обошлось.

Весьма лестно отозвался о «Балладе о солдате» драматург и кинокритик Виктор Шкловский (1893–1984) (Шкловский, 1959).

Киновед Ростислав Юренев (1912–2003) писал, что в «Балладе о солдате» «внезапно возникшая короткая, такая трогательная и целомудренная любовь показана … с глубокой поэтичностью. Диалоги этих сцен написаны В. Ежовым хорошо, с глубоким подтекстом, с настоящим чувством. Совсем еще юные исполнители ролей Володя Ивашов и Жанна Прохоренко, ведомые сильной и взыскательной режиссерской рукой, сыграли эти тонкие, сложные, хрупкие эпизоды искренне, верно, сильно. В. Ивашов, почти все время присутствуя на экране, вступает в разнообразнейшие взаимоотношения со многими людьми. И всюду он правдив, свободен, разнообразен. Поэтому удивительно сердечным и привлекательным получился этот образ советского юноши, доброго солдата. … В общем же режиссерская манера Г. Чухрая сочетает романтическую взволнованность, искреннюю поэтичность с правдивостью и простотой. … Именно в гуманистическом звучании «Баллада о солдате» традиционна для советского искусства. … И фильм «Баллада о солдате», рассказав о том, что добрый, умный, светлый юноша был убит на фронте, погиб, как и миллионы других людей, отвечает чувствам всех честных людей земли, борющихся за мир. Печаль этого фильм светла. Он светится талантом и любовью к людям» (Юренев, 1959. Цит. по: Юренев, 1981).

С позицией Р. Юренева был во многом солидарен писатель и критик Вадим Фролов (1918–1994), считая, что в «Балладе о солдате» «постепенно, как бы открывая все новые и новые грани характеров, режиссер создает удивительно поэтическую симфонию чистой, целомудренной любви. Хрупкая и ершистая поначалу девчонка с тяжелой косой и светлыми глазами входит в Алешин мир нежной, доверчивой, ласковой. Вся эта сцена в теплушке построена на контрасте. Чистая и освежающая юные сердца любовь и где–то рядом — война; Шура, Алеша и часовой, гадкий, подозрительный вымогатель. Любовь протестует против грубого и жестокого, против смерти и горя. Любовь побеждает — в таком ключе решает постановщик свою большую гуманистическую тему. В фильме много свежего, талантливого. Совсем молодые артисты Володя Ивашов (Алеша) и Ж. Прохоренко (Шура) радуют своим юным дарованием, искренностью исполнения. … В живописи характеров режиссер добивается почти скульптурной рельефности кадров. Его крупный план поражает: лица, глаза персонажей, снятые во весь кадр, как бы приближают характеры к зрителю, будоражат мысль, обнажают глубину переживаний. Режиссер избегает киноштампов, стремится найти свои выразительные средства. «Баллада о солдате» — мужественный фильм. Весенним ощущением жизни, гуманизма, дыханием юности согрета поэма о бойце, о человеке, который доверчивым взором смотрит на мир и в тяжкую пору войны находит в людях хорошее, человеческое» (Фролов, 1959).

Однако далее В. Фролов писал о том, что «все–таки есть в фильме такие нотки печали и грусти, которые заставляют насторожиться. … Мы не против печального. Оно есть в жизни, и без печали нельзя создавать фильм о войне — поре страданий, горя и невзгод. Однако в картине не найден финал, который бы помогал философски осмыслить трагедию. А это несколько огорчает: ведь талант Григория Чухрая — глубокий, оптимистический, освещенный пытливой мыслью художника» (Фролов, 1959).

Кинокритик Яков Варшавский (1911–2000) отмечал, что у «Баллады о солдате» есть «сильный внутренний двигатель. Она обращена к чувству человеческой солидарности. Не беды людей, а их братство — вот главная тема, внутренний заряд фильма. Фильм зовет нас видеть, понимать людей, живущих рядом. … Может быть, удача режиссера в том, что он взял у актера обаяние его юности? Нет, режиссеру удалось добиться победы более значительной. Ему удалось найти актера, способного раскрыть светлое в человеческой душе… Увы, режиссер кое–где изменяет сердечно–естественному тону повествования, берет оперные, высокие ноты, и тогда голос его срывается — к счастью, ненадолго. Есть что–то стилистически чужеродное фильму в эпизоде монументально застывшей толпы, слушающей радио; еще дальше уходит режиссер от избранной им интонации в сцене бомбежки поезда, где так картинно, так неестественно эффектна мизансцена; да и дикторский текст кое–где излишне многозначителен. О таких расхолаживающих нотках остается пожалеть. … Если бы

Алеша Скворцов больше и тоньше, проницательнее узнавал человеческие характеры, человеческие отношения, если бы поездка к матери явилась для него и испытанием характера, и школой мысли, — наверное, фильм стал бы более глубоким, более емким. Границы обобщения раздвинулись бы» (Варшавский, 1959).

Кинокритик Вера Шитова (1927–2002) обращала внимание читателей на то, что «Чухрай знает, как трудно складываются отношения зрителя с героем, которого принято называть положительным, знает, как сильно у зрителя отвращение к назидательности, к декларативности всякого рода. И вот он обходится без многозначительных курсивов и без восторженных подчеркиваний. Он просто показывает нам простую логику нравственности своего героя, который в любых обстоятельствах остается самим собой. ... Алеша Скворцов — не благолепный отрок с иконы. Разве легко ему справиться с собой, когда он хмелеет от близости девушки? Но в нем есть истинное душевное целомудрие. Есть нерушимый нравственный кодекс, который — опять же с полной естественностью — для него сильнее всего. Вот почему в его отношениях с Шуркой столько деликатности (это хорошее, высокое слово), столько важного терпения, серьезности и высокой ответственности настоящего мужчины. То, кто происходит между Алешей и Шуркой, прекрасно. Оно простодушно и сложно, наивно и полно высокого смысла. Вспомните чудесную перебивку их «ты» и «вы», вспомните минуты, когда Алеша смотрит на Шурины волосы или когда Шура находит в его солдатском мешке платок и словно вскользь спрашивает, кому он. Вспомните отчаянное Шуркино «нет», которым она перебивает Алешино «да» в ответ на вопрос проводницы: «Жена?» Или Алешу и Шуру, прижатых друг к другу в тесноте перехода от вагона к вагону: гремят колеса, не слышно слов, а говорится о чем–то очень важном... Это люди, рожденные для счастья и достойные его. И вот их разлучила война, разлучила навсегда, потому что Алеша Скворцов погиб у деревни с нерусским названием. Та война, которая не просто унесла миллионы жизней, а убила тысячи и тысячи хороших людей, таких, как Алеша. Фильм Чухрая — об этом. Он о том, что наша победа была прежде всего нравственной победой, потому что за нее бились солдаты, достойные баллад» (Шитова, 1961).

Кинокритик и культуролог Майя Туровская (1924–2019) подчеркивала, что «Баллада о солдате» «строится как хроника — из почти бессвязных кусков действительности, которая встречает Алешу по пути домой сутолокой печальных и нищих военных рынков, внезапным надломом человеческих судеб, тяжким женским трудом, стойкостью, надеждой. Так строятся многие военные и послевоенные фильмы, и тот, кто пережил войну, будучи уже достаточно взрослым, оценит, как много горькой и неприкрашенной правды в разрозненных эпизодах картины. Дорога — вот то, что составляет единство и непрерывность фильма, его ритм, его движение, нечаянное сплетение эпизодов, где все случайно и все исполнено значения для зрителя и для героя. Да, конечно, картина бессюжетна только по форме. Только внешне — ее движение от платформы к платформе, в перестуке колес, в мелькании пейзажа сквозь щели теплушки, за окнами пассажирских вагонов. Да, конечно, дорога Алеши Скворцова — это дорога познания жизни. ... Достоверность в изображении голодного и сурового военного быта, усталые лица женщин, тяжелые слова военных сводок из репродукторов — все это в «Балладе о солдате» может напомнить и «Журавлей» и «Судьбу человека». Но, разделяя с этими картинами стремление к правдивости, «Баллада о солдате» отличается от них своей тональностью, выбором героя, всем своим строем. ... Это идеальное — вторая стихия фильма, столь же равноправная в нем, как первая. И столь же правдивая, невыдуманная. Правдивая не только потому, что чистая любовь существует и мальчики Алешиного поколения, скорее всего, вели бы себя именно так, как Алеша, но оттого, что это правда отношения создателей фильма к своему прошлому, к своей фронтовой юности. Хроника и сказка, легенда. Во всех событиях фильма есть невыдуманность хроники, но есть и непреложность нравственного закона сказки, где хорошее равно счастливому, а дурное несчастливому, где герой никогда никого не оставит без помощи и никогда не ошибется именно благодаря своей наивности. Вот почему, вероятно, Ежов и Чухрай назвали картину не «повесть об Алеше Скворцове», не «история», а «баллада» — «Баллада о солдате». В этом сочетании хроники и сказки — неповторимость, в этом своеобразие и обаяние картины, особенно благодаря поэтической высоте и свежести исполнения ролей Алеши (Володя Ивашов) и Шуры (Жанна Прохоренко). ... Фильм–память и фильм–преддверие. ... Фильм–хроника и фильм–баллада о счастливой и горькой солдатской доле и о том, что идти вперед «с правдой вдвоем» и есть счастье. Фильм–дорога,

по которой никогда уже не вернется Алеша навстречу своей несостоявшейся любви» (Туровская, 1966).

Спустя семь лет после премьеры этого фильма Григория Чухрая кинокритик Нея Зоркая (1924–2006) писала о нем так: «Сейчас рассказывают, смеясь про мосфильмовские заключения о «Балладе» или годовой отчет, в котором картина поставлена чуть ли не на последнее место, далеко после «Черноморочки». ... От мудрых редакторских поправок и чуть стыдливых административных заключений — к Ленинской премии и десяткам международных призов. От кислых или вялых похвал на первых студийных показах, от очень скромного эффекта в прокате — к всемирному и шумному успеху.

Если вспомнить сегодня все это, становится ясно, какой путь за короткий срок прошла «Баллада о солдате» в общественном сознании. Наверное, именно так, с замедленной реакцией, после некоторого недоумения или непонимания, словно плод, которому надо было дозреть, и приходить настоящая слава к произведениям. «Баллада о солдате», если ее смотреть несколько раз, нравится с каждым разом больше. Ей не страшно быстрое старение — грустная судьба кинокартины, ни соперничество других новейших и блестящих фильмов. «Баллада о солдате» всегда будет стоять самостоятельно, вехой своего времени, его выразив и сохранив. ... По сути дела, «Баллада о солдате» — это баллада не о солдате, а о человеке, принужденном историей стать солдатом. Алешкина военная доблесть и героизм вынесены за скобку, как само собой разумеющееся и не подлежащее сомнению. Сами по себе они не привлекают внимания, хотя первая сцена боя сделана хорошо, экспрессивно и славится знаменитым кадром земли, перевернувшейся в Алешкиных глазах, когда за ним гонится по полю тяжелый танк противника. Это завязка, необходимая для характера, но главное — Алешкин путь домой. Именно здесь, в пути, характер его раскрывается так полно, так живо, с такой щемящей тоской и любовью. ... Настроение «Баллады» — светлая печаль о несовершенном, невыполненном, и, конечно, возможном, и, наверное, прекрасном, если бы такого Алешку не унесла война. ... По сравнению с «Сорок первым» в «Балладе» гораздо подробнее и натуральнее написан быт эпохи, словно бы при приближении к современности ясней проступают детали и память становится точнее. Однако это не бытовая манера и никак не документализм, это все же воспоминание, опоэтизированное, профильтрованное, где столь гармонична пропорция реального и опоэтизированного. ... Чухрай не боится элементарности своих простых истин и оказывается прав: ... здесь возникает особая эпичность «Баллады», подобная чистой простоте народной сказки, песни, старинной притчи, где откристаллизовалась мудрость и справедливость поколений» (Зоркая, 1966).

Кинокритик Армен Медведев (1938-2022) писал, что «в заурядности поведения Алеши источник пафоса и поэзии фильма. Мир Алеши трогает чистотой и искренностью, ибо вокруг страшный и грохочущий мир войны. ... Алеша Скворцов сам по себе не сложен. Но его трагическая простота порождает множество размышлений, ассоциаций и аналогий у зрителей. Возникает нравственный конфликт между героем и зрителем. Конфликт, очищающий и возвышающий последнего» (Медведев, 1968).

Кинокритик Юрий Ханютин (1929–1978) считал, что «демократизм, непредвзятый интерес к каждому самому обычному человеку — вот в чем сила Чухрая в «Балладе о солдате». ... Вот что определило успех лучших сцен фильма. Сосредоточь внимание режиссер только на главном герое, не было бы в фильме поразительной сцены с инвалидом. Е. Урбанский показал человека трудной, тяжелой судьбы. Он не говорит ни слова, лишь по желвакам, играющим на его широком чугунном лице, да по тому, как неловко, остервенело ставит он свои костыли, можно понять его злую, отчаянную тоску. Он не верит, что придет жена, — и до войны с ней плохо жили, а сейчас зачем я ей, калека,— но в то же время и верит, надеется, ждет. Вытянутый как струна, стоит на перроне, устремив глаза туда, откуда она должна появиться. И как постепенно пустеет перрон от встречающих, так пустеет его взгляд — не пришла. А потом истошный крик «Вася!», мокрое от слез лицо жены у него на плече и, точно порвалась струна, все смякло, дрогнуло, поползли в сторону губы, и ничего нет, кроме родных заплаканных глаз» (Ханютин, 1968).

Спустя еще десяток лет литературовед и кинокритик Лев Аннинский (1934–2019) утверждал, что «задумав фильм как памятник павшим, как монумент, как балладу, — Чухрай перевернул традиционный прием, поставив на постамент живого человека. Он вынес за скобки весь ужас войны, он самую смерть вынес почти в титры, в дикторскую

информацию, чтобы более она не появлялась (единственный раз, когда Чухрай нарушил этот внутренний запрет и ввел в ткань картины гибель как таковую, обернулся нестерпимой фальшью, слащавостью — красивой дивчиной, умирающей среди цветов около разбомбленного состава). Условие действия — тишина, странная тишина тыла, установившаяся на весь фильм после картины боя. Но и картина боя условна, танк гонится через поле за солдатом, и солдат подбивает танк чуть не со страха; этот условный бой воспринимается как эмблема противоестественности войны, и эпизод с перевернувшимся горизонтом (кадр, который привел в восторг Чарльза Чаплина) отчеркнул в фильме это перевернутое существование и остался в ленте единственным метафорическим кадром — далее война отсекалась, далее в наступившей странной тишине возникала по контрасту тема естественности нормального человека, и здесь Чухрай искал ответ на свой вопрос. Вот он, этот вопрос: есть ли в душе человека зло, которое делает неизбежным ужас войны? ... Герой «Баллады» — гегемон и субъект действия, от него исходит логика! А раз логика исходит от самого человека, от личности, — утверждает Чухрай, — то это логика добра. Чухрай утверждает добро в качестве исходной точки действия. Добро здесь не результат соотношения сил или выгоды, или необходимости, или верного понимания того, что надо. Добро здесь — исходная, абсолютная точка отсчета, ценность, не требующая для себя самой уже никаких иных обоснований. Добро — активная сила, исходящая от человека, а не нисходящая на него» (Аннинский, 1977).

Авторитет этого фильма Чухрая был высок и во второй половине 1980–х, когда кинокритик Ирина Шилова (1937–2011) писала, что «Баллада о солдате» «отличалась подлинной художественной цельностью и внутренней гармонией, сочетала эпическую широту с глубоким проникновением в психологию отдельного человека» (Шилова, 1986).

Интерес российского киноведения к «Балладе о солдате» не пропал и в постсоветские времена. Киновед Виталий Трояновский вспоминал процитированные выше строки из книги Льва Аннинского так: «По Аннинскому Чухрай создал балладу «о цельном человеке», но для этого ему пришлось вынести реальную войну за скобки. ... В этой блестящей характеристике есть существенная неточность: в фильме Чухрая и Ежова не война «вынесена за скобки», а только фронт. Напротив, композиционный сдвиг, благодаря которому мы еще до появления героя узнаем о его гибели в бою, делает неотвратимым присутствие войны в каждом, даже самом мирном кадре. Если это и «сон», то особый, потому что пробуждение от него означим смерть. Гармонии нет уже потому, что шесть дней отпуска, которыми награждают Алешу Скворцова за подбитые танки — это вся оставшаяся ему жизнь, это короткая отсрочка исполнения приговора, уже вынесенного ему войной. Вспомним, ведь нечто подобное было и в «Сорок первом». Но с другой стороны, Аннинский несомненно прав, называя второй фильм Чухрая «балладой о цельном человеке». У Алеши нет и следа той романтической раздвоенности, которой страдали другие оттепельные киногерои. Вопрос в том, означает ли это возвращение к традиции или окончательный уход от нее? ... После появления Алеши мир становится не столько лучше, сколько понятней и определенней. Герой разрушает представление о массовидном зле и добре. Они не существуют вне замкнутых в своей единичности человеческих душ. Нет общего, теплого «большого дома», от которого всего за пять лет до «Баллады о солдате» начинало свой путь новое советское кино, а есть страна людей. ... Он не является носителем каких–либо идей. У него есть лишь дар высшей отзывчивости и свободы. Он — дитя, он весь прекрасная возможность и... невозможность, потому что кончается последний срок, кончается жизнь. Он не успел, опоздал и с Шуркой, и с матерью. Да и было ли это вообще? Все это — не сон и не выдумка, а недостижимая окопная мечта: отличиться в бою и чтобы дали отпуск, когда не дают никому, повидать мать, задать перцу тыловым крысам, влюбиться... Разве не этим был пропитан окопный воздух? ... Легкость, прозрачность, непрерывное световое дыхание — таков этот самый «светлый» и, возможно, один из самых грустных оттепельных фильмов. Ведь он о том, что лучшие не вернулись» (Трояновский, 1996).

Но XXI век принес и иные трактовки легендарного фильма.

Кинокритик Андрей Щиголев считает, например, что хотя «Баллада о солдате» была и остается шедевром, но фильм не задевает за живое. Устарела сама поэтика кинематографа оттепели. Поэтика, полная внутренней силы и желания изменений, полная боли и воспоминаний о недавней войне. Мы живем в другое время. Мне понятен пафос парадов Победы, но я не плачу на могиле Неизвестного солдата. Это так. И как человек своего

времени лишь холодно считываю страстный посыл художника. Война страшна и ужасна, война судьбоносна. Хорошо, что она позади» (Щиголев, 2002).

А кинокритик Мария Безенкова задается вопросом: «А смог бы он жить в реальности, герой Чухрая? Вряд ли. Алеша Скворцов — идеальный тип рыцаря без страха и упрека, с завышенными нравственными критериями. Обыденную жизнь он не очень–то и знает. ... И картину сейчас смотришь как напоминание об уже почти исчезнувших понятиях — о доброте, о морали, о помощи ближнему. Фильм содержательно бесконечен благодаря высокой степени обобщения. Он обращен к вечности» (Безенкова, 2002).

Еще резче по отношению к фильму Г. Чухрая оказалась кинокритик Анастасия Владимирова, которая убеждена, что «появление фильма, подобного «Балладе о солдате», в современном отечественном кинематографе вряд ли возможно. Это раньше каждая вторая рецензия на фильм Чухрая радостно провозглашала: «Человек добр!» — и люди искренне верили в это. А сегодня ... Алешу Скворцова того и гляди назовут дурачком, как некогда одного из героев Лескова. Вера в человека из нашей жизни ушла, исчезла... То, что казалось былью тогда, в начале 60–х, из нынешнего дня смотрится, как сказка» (Владимирова, 2002).

В итоге этого обзора кинокритических мнений о «Балладе о солдате» мне хотелось бы обратить внимание Андрея Щиголева, Анастасии Владимировой и их единомышленников, что на самом деле многих зрителей XXI века «Баллада о солдате» все еще задевает за живое и покоряет своей искренностью:

«Все гениальное – просто. Как и этот фильм. Ни одной фигуры врага, ни единого выстрела в человека, ни одного поцелуя и страстных объятий, однако для меня этот фильм – лучший о войне и лучший о любви. Ивашов в роли Алеши бесподобен, он не играет – живет и дышит этой ролью. Как хорошо, что у Чухрая хватило смелости заменить Стриженова, иначе фильм не получил бы и сотой доли того признания, что есть сейчас» (Люба).

«Лучший фильм о войне, самый лиричный и правдивый, наряду с "А зори здесь тихие"... Нет здесь ни подвигов, ни громких фраз – есть только девчонки и мальчишки, обычные люди, которые любили, мечтали, просто – жили, но погибли, так и не поняв, за что и зачем... И еще – этот фильм не только о войне, он, скорее, о любви – о любви ко всему, что нам так дорого» (Юрик).

Поднятая целина. СССР, 1960–1961. Режиссер Александр Иванов. Сценаристы Юрий Лукин, Федор Шахмагонов (по одноименному роману М. Шолохова). Актеры: Пётр Чернов, Евгений Матвеев, Фёдор Шмаков, Владимир Дорофеев, Людмила Хитяева, Пётр Глебов, Виктор Чекмарёв, Леонид Кмит, Николай Крючков и др. **30,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Иванов (1898–1984) поставил 18 фильмов, пять из которых («На границе», «Сыновья», «Звезда», «Михайло Ломоносов» и «Поднятая целина») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Эта экранизация шолоховского романа «Поднятая целина» была в оттепельные годы встречена очень тепло. Утверждалось, к примеру, что «создание трилогии «Поднятая целина» — огромное дело и успех не только Александра Гавриловича Иванова и его коллектива, но и всей студии. ... Труд, выполненный А. Г. Ивановым, достоин всяческих похвал» (Ивановский, 1961).

В «Истории советского кино» отмечалось, что «режиссеру А. Иванову многое удается, особенно в тех эпизодах, где на первый план выходят человеческие судьбы, взятые на крутом историческом повороте. ... Мир шолоховских образов, пусть не до конца, подчас эскизно, воплощенный на экране, оказался необходимым кинематографу» (История советского кино. Т. 4. М., 1978. С. 80).

В год выхода на экраны «Поднятую целину» посмотрело тридцать миллионов зрителей. Эта драма не забыта зрителями и сегодня:

Мнения «За»:

Сколько лет я не видела этот фильм, уже просто соскучилась по этому произведению. Смотрю с огромным удовольствием. Не хуже "Тихого Дона", даже некоторые актеры те же, так же окунаешься в ту эпоху, те события» (Светлана).

«Фильм просто великолепен. Шедевр на все времена, как и "Тихий Дон", естественно, герасимовский... В «Поднятой целине» все сыграли прекрасно... не сыграли – прожили. Но особой любовью у меня здесь стал Евгений Матвеев. Да и сам Макар Нагульнов был наилюбимейшим героем из «Поднятой целины» еще с детства. ... обожаю этот фильм могу пересматривать много раз» (И. Перепелица).

«Очень добротный фильм. Как хорошо умели снимать фильмы... Давыдов – в самую точку. Нагульнов тоже хорош. ... Давыдов и Нагульнов навсегда останутся самыми лучшими» (Лета).

Мнения «против»:

«Фильм хорош качественными костюмами, в которых, конечно, в реальности в годы разрухи при Сталине не щеголяли. Цветной трехсерийный Лубок... Удивительный цинизм коммунистов–насильников над селянами, назойливая компропаганда. Но в детском возрасте хорошо смотрится. А также во взрослом (у кого разум остался на детском уровне)» (Экибас).

«Недавно пересмотрел этот фильм, который видел еще ... в детстве. И остался даже как–то можно сказать ошарашен. Особенно сцены раскулачивания, как они собрались у себя в избе, и один из героев бросает наган и говорит "Я больше не могу! Не могу людей выселять из домов, выгонять на улицу, там же и дети есть!". Далее речь героя Матвеева: "Да что ты их жалеешь, они нас не жалели", а потом вообще гениально: "Да что ты переживаешь, мы же их не расстреливаем» (ага, и на том спасибо!). «Мы всего лишь их в Соловки ссылаем, там их будут кормить, а дети их уже не будут кулаками, так как мы их сами воспитаем, и вообще это все ради светлого будущего». Дальнейшая судьба этих кулаков остается за кадром... Что–то подумалось, что тут и Солженицына никакого не надо, чтобы записаться в антисоветчики. Учитывая, что снято в советское время, легко предположить, что все эти процессы показаны еще в смягченном варианте...» (Мурлыка).

Чапаев. СССР, 1934. Режиссеры и сценаристы братья Васильевы (по повести Дмитрия Фурманова). Актеры: Борис Бабочкин, Борис Блинов, Варвара Мясникова, Леонид Кмит, Илларион Певцов, Степан Шкурат, Вячеслав Волков, Николай Симонов, Елена Волынцева и др. **30,0 млн. зрителей за первый год демонстрации. Повторный прокат – 1964: 13,9 млн. зрителей.**

Как хорошо известно, режиссеры Георгий Васильев (1899–1946) и Сергей Васильев (1900–1959) не были настоящими братьями, но дружили и работали над фильмами вместе. В режиссерском дуэте они поставили шесть игровых картин, включая легендарного «Чапаева». После смерти Георгия Васильева Сергей Васильев успел поставить еще два фильма («Герои Шипки» и «В дни Октября). Зрительского успеха «Чапаева» они не достигли, хотя прокатная судьба «Героев Шипки» (1955) была весьма успешной (24,5 млн. зрителей).

В конце тридцать четвертого года в СССР было «24 700 киноустановок... Но за один первый год биографии «Чапаева» его посмотрело 30 млн. зрителей» (Алянский, 1984).

Сами братья Васильевы писали о своем фильме так: «Чапаев» — это фильм о руководящей роли партии в процессе становления нарождающейся Красной Армии, о людях величайшей в истории гражданской войны, о тех людях, кровью которых была завоевана советская земля» (Васильевы, 1935).

Писатель и литературный критик Осип Брик (1888–1945) писал в год проката фильма, что «грандиозный успех кинокартины «Чапаев» знаменателен во многих отношениях. Не так давно среди части киноработников было распространено мнение, будто фильмы социально–политического характера не могут рассчитывать на массовый успех у советского зрителя. Говорили, что наш зритель переутомлен социально–политической тематикой, что ему хочется отдохнуть развлечься. А потому надо делать преимущественно картины лирические, бытовые, легкие, на любви, на смехе. Усиленно рекомендовалось широко использовать наследие классиков для культурной, развлекательной фильмы. Действительно, кое–какие успехи в создании культурной развлекательной фильмы были достигнуты: «Гроза», «Пышка», «Песнь о счастье». Однако все эти успехи — мелочь в сравнении с небывалом успехом «Чапаева». Успех «Чапаева» начисто опроверг мнение,

будто советского зрителя может увлечь и захватить только аполитичное развлекательное искусство. Оказалось, что политическая тема, в частности, героика гражданской войны живо и глубоко волнует не только участников, но и тех, кто этих боев и не видел, в них не участвовал, но знает о них как о величайшем подвиге революционного пролетариата. Успех «Чапаева» доказал, что неудовлетворенность зрителя имеет своей причиной не социально–политическую тематику, а низкое качество художественных произведений, пытающихся довести эту тематику до сознания зрителя. Все дело в мастерстве. ... Тема плюс мастерство создали успех «Чапаева». Не будь этого мастерства, мы бы не увидели темы, мы не ощутили бы ее актуальности, мы имели бы очередную «оборонную картину», скучную, не волнующую. И опять кто–нибудь сказал бы: «тематика гражданской войны на сегодняшний день уже устарела». Мастерство братьев Васильевых и всего творческого коллектива решили спор в пользу социально–политической тематики против аполитичного развлекательства» (Брик, 1935).

А кинокритик Раиса Мессер (1905–1984) обращала внимание читателей на то, что «тема белого фронта, сопротивляющегося чапаевцам, отсутствует в романе Дм. Фурманова «Чапаев». Она разработана в картине на основании привлеченных исторических фактов. Но, тем не менее, вся линия белых органически связана с общим замыслом картины. Она не кажется привнесенной извне именно потому, что и здесь авторы руководились той же целью — показать события через живых людей. Вот почему так удачен в картине образ полковника Бороздина. Вначале он — либерально–гуманный, просвещенный начальник. Но «гуманность» не состоялась: пришлось засечь шомполами перебежчика брата Потапова, ординарца полковника. И когда, пережив смерть брата, Потапов, растеряв свою преданность, бежит к Чапаеву, либеральность Бороздина рассеивается. Перед зрителем уже окончательно оформившийся откровенный враг, распекающий расхлябанного прапорщика, организующий и приводящий в исполнение план разгрома Чапаева. Этот образ дан в картине не как застывшая маска белогвардейца. Он движется, переживает свое развитие, находит свое завершение. От сцены «Лунная соната» — образ культуры и высокого духа — до разбойничьего нападения на чапаевцев лежит путь событий и чувств, убедительно рассказанных в картине» (Мессер, 1934).

Писатель и кинокритик Виктор Шкловский (1893–1984) тоже хвалил эту работу братьев Васильевых, хотя отнесся к «Чапаеву» более строго, отметив, что эта картина, «снятая с ошибками, с небрежными павильонами, где плохо сделаны колонны и явно не хватило денег на декорацию, с маленькой массовкой, которая крутится в лесу, создавая впечатление больших масс, хотя леса в уральских степях, под Лбищенском, конечно, нет. Но лента эта иначе, чем раньше, строит судьбу человека, и этим она — лента будущего. ... Путь «Чапаева» заставляет пересмотреть и творческий метод Довженко, и творческий метод Эйзенштейна. Литератору он говорит о полном изменении романа, об ином ощущении героя в произведении, об изменении жизнеотношения. В «Чапаеве» изменилась самая глубокая сущность искусства» (Шкловский, 1935).

В книге «Советское кино», вышедшей в 1937 году, утверждалось, что «когда был закончен фильм «Чапаев» бр. Васильевых, советское киноискусство достигло невиданной славы. Весь мир был поражен этим прекрасным произведением. «Чапаев» появился не случайно, а был подготовлен всем предыдущим развитием советского киноискусства. Это был страстный, правдивый, партийный, высокохудожественный, подлинно народный фильм, наиболее яркое произведение социалистического реализма. «Чапаев» стал символом нового этапа развития нашей кинематографии» (Полуянов, 1937: 5).

Видный советский киновед А. Грошев (1905–1973) писал, что «Чапаев» — «глубоко самобытное произведение советского киноискусства, тесно связанное с лучшими традициями русского и советского реалистического искусства и литературы. Фильм «Чапаев» явился поворотным этапом в развитии советского кино. Он нанес решительный удар тем критикам–эстетам, которые судили о кинопроизведении прежде всего с точки зрения «новаторства» формы: насколько в нем хитроумны ракурсы и монтажные переходы, что нового придумано для «остранения» или отраженного показа человека и т.д. Форма фильма «Чапаев» неотделима от содержания, в картине нет формалистических побрякушек и эстетского любования. И именно поэтому с первых же кадров фильм покоряет нас настолько, что мы перестаем ощущать различие между произведением искусства и жизнью» (Грошев, 1952: 80–81).

Спустя 30 лет после премьеры «Чапаева» киновед Ростислав Юренев пафосно утверждал, что “Чапаев” — вершина советского киноискусства. К эпитету “любимейший” можно прибавить и “непревзойденный”. И этот эпитет не умалит значения других картин, не войдет в противоречие с мощным поступательным движением нашего киноискусства. Развитие искусства никогда не происходит по восходящей прямой. За шедеврами часто следуют неудачи, периоды расцвета нередко сменяются кризисами. Но живая традиция, связывающая достижения разных лет и разных мастеров в единый процесс, в истинно народном искусстве всегда существует. “Чапаев” явился продолжением лучших традиций советского немого кино: масштабности, пафоса, гармонической ясности “Броненосца “Потемкин”, человечности и драматизма “Матери”. Революционная масса была воспета в первом фильме, революционный герой—во втором. В “Чапаеве” герой и масса предстают в неразрывном драматургическом единстве, решая завещанную Пушкиным проблему “судьбы человеческой, судьбы народной”. В развитии советского киноискусства “Чапаев” определил целую эпоху. Это была не только эпоха полного осознания новых выразительных возможностей, связанных со звуком: овладение живым словом, музыкой, шумами жизни. Это была эпоха нового подъема в драматургии и актерского искусства. Это была победа метода социалистического реализма, расцветшего в художественной практике и осмысленного теоретически. Продолжая достижения “Чапаева”, советское киноискусство поднялось до создания образа Ленина, образов рабочего–большевика Максима, кронштадтских моряков, профессора Полежаева, а также полнокровных, выражающих свое время образов людей социализма — колхозницы Соколовой, летчика Чкалова, “великого гражданина” Шахова и других. Достигнутое в “Чапаеве” единство народа и героя стало идейной основой и художественной особенностью лучших исторических образов — Александра Невского, Петра Первого, Суворова, Богдана Хмельницкого. “Чапаев” обозначил идейную, социальную и художественную зрелость советского киноискусства, ставшего в авангарде социалистической культуры. ... Разбирая “Чапаева” с любой точки зрения, всегда видишь глубокую продуманность во всем, смысловую и эмоциональную обусловленность даже самых мельчайших деталей, вплоть до шумов — будь то выстрелы или шаги, возгласы или звон колокольчика. Все это применено с тем тончайшим чувством меры, пропорции, гармонии, которое отличает все подлинно великие произведения искусства. И во всем чувствуется талант, вдохновение. И так как все кинематографические средства, все тонкости мизансценировки, монтажа, живописного и музыкального оформления устремлены к единой цели — раскрытию человеческих характеров, — то все они создают простор для творчества актеров. ... Образ Чапаева — это типическое выражение русского национального характера в эпоху революции и гражданской войны. И хотя бурное историческое развитие нашего общества уже сделало чапаевские времена далекой историей, Чапаев — сын своего времени — близок нам и сейчас. Он доступен, понятен нашим сердцам своей человечностью. Он поучителен и интересен своей целеустремленностью. Он величав и бессмертен своим революционным пафосом. Он народен. ... Монументальность, героика и гуманизм “Чапаева”, его правдивость, драматичность, многокрасочность и, главное, его коммунистическая идейность должны служить критерием в борьбе с тенденциями дегероизации, безыдейности, расслабленности художественных средств и презрительного пренебрежения чувствами и запросами зрителя. «Чапаев» — вершина советского киноискусства» (Юренев, 1964; Цит. по: Юренев, 1981).

В постсоветские времена кинокритик Сергей Добротворский (1959–1997) подошел к «Чапаеву» уже с точки зрения мифологии, утверждая, что «Чапаев» братьев Васильевых — впечатляющий пример полностью реализованных возможностей тоталитарной эстетики. ... Чапаев ассоциируется с усами, буркой, папахой. Братья Васильевы, словно сознательно закладывая фундамент мифа, манипулировали уже существующими мифологемами. ... Очевидно, что идейная концепция «Чапаева» — противостояние народной стихии и революционного порядка, анархической вольницы и железной дисциплины — восходит к основополагающей оппозиции мужского и женского, где массы олицетворяются в женском начале — природе, чувстве, душе (анима), а сплотившая их революция в начале мужском — силе, организации, культуре, духе (анимус). ... в фильм вводится еще один важный мотив: Чапаев, будучи выходцем из народа, доводит свою миссию до конца, а Бороздин при всем его культурном антураже (манеры, музицирование при свечах) оказывается «ложным отцом», дети которого перебегают в ряды чапаевцев. В свою очередь

перебежчик может быть рассмотрен и с точки зрения мифологического образа «блудного сына», наконец–то обретшего пристанище» (Добротворский, 1992).

Киновед Нея Зоркая (1924–2006) отмечала, что в «Чапаеве» «прославление комиссара–большевика было его сверхзадачей. На экране получилось, правда, нечто совсем иное. Начнем с того, что образ Фурманова сильно смягчился благодаря исполнителю роли Борису Блинову. Это совсем еще молодой, улыбчивый и славный человек, актер, который был словно рожден для ролей «обаятельных большевиков», очень рано умер, но своего правильного и назидательного по сюжету и функции комиссара он «вытащил». А сделать это было нелегко рядом с таким Чапаевым. Бабочкин сыграл его блистательно. Вдохновенная увлеченность персонажем, размах сочетались у артиста с филигранной отделкой любой детали, пластическая выразительность и броский контур стремительной фигуры, легкой и быстрой походки, ладной посадки на коне — с хитроватым, недоверчивым прищуром глаз. Удаль, бесшабашная храбрость, хитреца и наивность, какая–то при том душевная незащищенность, обаяние — Чапаев был поистине национальным героем, натурой чисто русской. ... Но Георгий Васильев вскоре скончался, Сергей сделал скучные историко–революционные полотна. Братья Васильевы, чье двойное имя было присвоено одной из старейших улиц Ленинграда, остались творцами одного фильма. Зато фильма поистине эпохального, народного» (Зоркая, 1998).

Таким образом, трактовки «Чапаева» со временем меняли свой ракурс: от социалистического реализма и коммунистической революционно–классовой идеологии до культурологических мифологем и анекдотов...

Многие зрители и сегодня готовы пересматривать «Чапаева» еще и еще раз, при этом нередко расходясь во мнениях:

«Этот фильм можно назвать не только лучшей отечественной кинокартиной, но и неким символом советского кино, а может быть, и всей советской довоенной эпохи. Полагаю, что именно с этого фильма началась эра Большого советского кино. Говоря плакатно, это – фильм–шедевр, фильм–легенда, фильм–памятник. Он интересен как своими яркими художественными достоинствами, так и исторической ценностью, отражая достаточно точно особенности характеров и миропонимания самых разных участников тех роковых героических событий, их быта и межличностных и социальных отношений. Конечно, он показывает исторические события взглядом со стороны "красных", но не озлобленным и тупым, а довольно честным и мудрым. Фильм полон захватывающих сцен, драматических сюжетных поворотов, острых конфликтов характеров и столкновений амбиций, народного юмора и хороших старинных песен. Конечно, и любимые народом Чапаев и его ординарец Петьки стали героями фольклора, благодаря прежде всего, этому фильму» (А. Русаков).

«1) Авторы фильма явно упали с луны. Откуда в южноуральских степях взялись корниловцы?! 2) Если бы у мужественных корниловцев было в достатке патронов, то они бы наступали по старинке (без психических заморочек). 3) Чапаев всегда ездил на "форде", а не на коне в бурке. Это отмечают все его сослуживцы. 4) В фильме Чапаев показан каким–то блаженненьким. Но такой человек не смог бы бить матерых царских генштабистов. 5) Именно насквозь фальшивый образ Чапаева из этого фильма послужил основой множества анекдотов. 6) Фальшивые корниловцы, фальшивый Чапаев» (Пасквилянт).

Бессмертный гарнизон. СССР, 1956. Режиссеры Захар Аграненко и Эдуард Тиссэ. Сценарист Константин Симонов. Актеры: Василий Макаров, Владимир Емельянов, Николай Крючков, Анатолий Чемодуров, Валентина Серова, Лидия Сухаревская, Антонина Богданова, Лариса Нарышкина, Геннадий Сайфулин, Надя Фандикова, Феликс Яворский и др. **30,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Захар Аграненко (1912–1960) поставил всего два фильма – «Лениградская симфония» и «Бессмертный гарнизон».

Оператор Эдуард Тиссэ (1897–1961), снявший знаменитые фильмы Сергея Эйзенштейна («Броненосец «Потемкин», «Александр Невский», «Иван Грозный» и др.), поставил в качестве режиссера только один игровой фильм – военную драму о героях Брестской крепости «Бессмертный гарнизон».

Драма «Бессмертный гарнизон», рассказавшая о героической обороне Брестской крепости летом 1941 года, конечно, была далека от документальной точности, но привлекала зрителей эмоциональным подъемом и патриотизмом авторской позиции.

Кинокритик Юрий Ханютин (1929–1978) писал, что авторы фильма «Бессмертный гарнизон» «отлично передали скрытую напряженность последних предвоенных часов, контраст мирного, безмятежного настроения и неумолимо надвигающейся катастрофы. ... Фильм волнует. Но почему же, когда в последний раз снова, как воспоминание, как призыв, на экране появляются фигуры идущих в атаку бойцов и торжественный голос диктора говорит о тех, кто «в сорок первом страшном году, не колеблясь, погибли», рядом с чувством скорби и благодарности к ушедшим рождается неудовлетворенность фильмом? ... Быть может, впервые в истории советской драмы, советского кино в «Бессмертном гарнизоне» художник прикоснулся к материалу, дававшему возможность создания подлинной трагедии. Но, хоть Симонов и назвал свое произведение героической трагедией, трагедии не получилось. ... Трагедия всегда связана с моментом интеллектуальным. Трагическое осознание перед смертью неоспоримых, новых истин, трагическая переоценка ценностей, трагическое прозрение — вот основополагающий признак трагедии. И точно так же трагическое заблуждение, «трагическая вина» (Аристотель) — обязательная предпосылка конфликта трагедии. Именно эти черты характерны были всегда для большой трагедии античных писателей, Шекспира, классицистов и романтиков.

Трагична ли смерть воина на фронте? Да, в житейском понимании этого слова, бесспорно. Трагична — в смысле тяжела, горька, печальна. Но это еще не означает, что она всегда может быть основанием для трагедии как определенного жанра искусства, отражающей трагические конфликты, всегда связанной с усвоением новых идей. ... в истории обороны Брестской крепости наше искусство впервые столкнулось с трагическим материалом и... прошло мимо него. ... Какой душевный кризис, какая тяжелая — с кровью, с болью — ломка прежних представлений, понятий! И какое мужество нужно было иметь, чтобы преодолеть этот кризис и, осознав подлинную горькую правду, в свой предсмертный час не заколебаться, не дрогнуть, вести последний бой! Вот подлинно трагическая ситуация и истинно трагическая сила размаха характеров и страстей. Вот подлинно окрыляющая героика. Но создатели фильма прошли мимо этих внутренних конфликтов. Традиционное в нашей драматургии прямое столкновение двух воюющих сторон оказалось единственным и здесь. Конечно, требовалась смелость, чтобы идти против традиции. Но не в борьбе ли с отжившими канонами и формулами рождается подлинное искусство? ... В фильме нет образов, которые запали бы в сознание, обрели самостоятельную жизнь... Нет своеобразных характеров, нет живых индивидуальностей. ... Соединить частное и общее, бытовое и философское, повседневное и вечное — вот задача, всегда встающая перед художником. В «Бессмертном гарнизоне» именно она не решена» (Ханютин, 1959).

Между тем, этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня (и в основном с позитивной оценкой):

«Смотрел давно, первый раз в училище в 10 летнем возрасте. Произвёл сильное впечатление. Помню, молча покидали концертный зал... все переживали» (Аркадий).

«Потрясающий фильм! Прекрасные актёры! Ты как бы вживаешься в фильм и чувствуешь как им там, в крепости тяжело. И ведь это не просто фильм, так было на самом деле. Сколько же страданий выпало на долю советских людей в годы войны, как же тяжело далась нам победа, сколько надежд разбила война! Очень сильный фильм! Сколько гордости за наших солдат! Когда смотришь этот фильм, из головы сразу улетучиваются мелкие никчемные проблемы, которые до этого казались глобальными и жизненно важными. Вечная память всем погибшим в этой страшной войне!» (Лаурель).

«Картина выдающаяся! Но и очень тяжёлая; мало советских фильмов про Великую Отечественную войну, где гибнут практически все наши солдаты...» (Г. Воланов).

«Посмотрел позавчера этот фильм. Сразу скажу, что он произвел на меня очень сильное впечатление. Один из самых лучших фильмов о Великой Отечественной войне, один из самых правдивых. В нём убедительно показаны мужество, геройство, доблесть, патриотизм советских солдат в первые дни войны» (Миша).

Тишина. СССР, 1964. Режиссер Владимир Басов. Сценаристы Владимир Басов, Юрий Бондарев (по одноименному роману Ю. Бондарева). Актеры: Виталий Коняев,

Георгий Мартынюк, Лариса Лужина, Наталья Величко, Владимир Емельянов, Николай Волков, Лилия Гриценко, Сергей Плотников, Георгий Жжёнов, Владимир Земляникин, Виктор Ломакин, Геннадий Ненашев, Евгений Лазарев, Всеволод Сафонов, Михаил Ульянов, Лидия Смирнова, Иван Переверзев и др. **30,3 млн. зрителей за первый год демонстрации первой серии. 30,0 млн. зрителей на одну серию.**

Актер и режиссер Владимир Басов (1923–1987) снял 19 фильмов, половина из которых («Щит и меч», «Битва в пути», «Тишина», «Жизнь прошла мимо», «Школа мужества», «Случай на шахте восемь», «Возвращение к жизни», «Необыкновенное лето», «Метель») вошла в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Драма «Тишина», поставленная по роману Юрия Бондарева (1924–2020) – одна из самых известных работ режиссера Владимира Басова.

В год выхода этой картины на экран киновед Александр Караганов (1915–2007) писал, что «фильм «Тишина» по–настоящему многопланов. События и происшествия послевоенной жизни Сергея Вохминцева, его друзей и близких раскрываются не только в их непосредственном, «сюжетном» содержании. В фильме, и прежде всего в образе его главного героя, речь идет об очень важных и дорогих всем нам принципах и законах человеческого поведения и мышления. О коммунистической идейности советского человека. О том, чтобы каждый вкладывал в нужное людям и обществу дело свой духовный и нравственный максимум. Не осторожничал, когда нужно быть бесстрашным. Додумывал свою мысль до конца даже тогда, когда на полдороге остановиться и спокойнее и приятнее. Делал для людей, для общества, столько, сколько можешь, не высчитывая со скаредностью Шейлока, как бы не переработать лишнего, сверх положенного, как бы не получить меньше положенного» (Караганов, 1964: 22–23).

И уже в XXI веке киновед Ирина Гращенкова, на мой взгляд, верно отметила, что «фильм «Тишина» … был глубоко драматичен, но не пессимистичен. Авторы, герои, зрители из того поколения победителей верили в торжество справедливости, победу сил добра над злом, верили той стране, за которую стояли насмерть «на безымянной высоте»… Жизнь в ее свободном, подробном, можно сказать многожанровом течении, когда психологизм не убивает интонации романтической, камерным любовным сценам не мешает проза жизни, которую неожиданно взрывает метафоричность сна героя, – это и есть торжество кинoромана. … Трудно сказать, как сложилась бы судьба фильма в официальных инстанциях, если бы он сразу не завоевал восторженного зрителя и покровителя в лице Н. Хрущева» (Гращенкова, 2010: 61).

Мнения нынешних зрителей о «Тишине» существенно расходятся:

«Впервые посмотрел эту картину в 13–летнем возрасте. И сразу буквально влюбился в нее. До сих пор даже не пересматриваю, а проживаю заново жизнь с этими героями. Выверенный материал романа Ю. Бондарева, блестяще построенный сюжет с некоторыми изменениями по сравнению с романом, супер–режиссура Владимира Басова и мощные актерские работы Виталия Коняева, Ларисы Лужиной, Натальи Величко… Ну, а блистательному Константину (Георгий Мартынюк) просто старался во всем подражать. Это настоящее искусство кино!» (Жорж).

«Каждый раз, когда я пересматриваю блестящую картину Владимира Басова по роману Юрия Бондарева "Тишина", я испытываю эстетическое удовольствие и заряжаюсь бодростью на целый день. Именно в этом для настоящих ценителей и заключается магия кино, а не в том, чтобы копаться в мелочах и выискивать ляпы. … это живое – это жизнь, пусть даже и несколько идеализированная в духе последних лет "оттепели". … В картине есть перспектива, есть простор, есть воздух, есть свет в конце тоннеля… И до чего же хороши и красивы все герои "Тишины"… Все интересны, и все такие разные» (С. Рокотов).

«Фильм неплохой, но какой то нудный. Казалось бы, каждая сцена в отдельности развивается последовательно, имеет своё начало, кульминацию и финал, но, в общем, все складывается в какое–то удивительно занудное зрелище. А скучней всех главный герой и дама его сердца. На их фоне неплохо смотрелись веселый друг (Георгий Мартынюк) и младшая сестрёнка (юная Наталья Величко). … Лично моё мнение – «Тишина», явная неудача замечательного режиссёра и актёра Владимира Басова» (М. Королева).

Европейская история. СССР, 1984. Режиссер Игорь Гостев. Сценаристы Николай Леонов, Игорь Гостев. Актеры: Вячеслав Тихонов, Беата Тышкевич, Леонид Филатов, Тамара Акулова, Альгимантас Масюлис, Владислав Стржельчик, Юозас Будрайтис, Станислав Микульский, Хейно Мандри, Ромуальдас Раманаускас, Анна Тихонова, Владимир Шевельков и др. **29,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Игорь Гостев (1925–1994) поставил десять полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Меченый атом», «Фронт без флагов», «Фронт за линией фронта», «Фронт в тылу врага», «Европейская история») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Политическая драма (с элементами детектива) «Европейская история» – самая популярная работа И. Гостева.

Советская кинокритика «черненковских времен» встретила «Европейскую историю», прокат которой получил активную господдержку, весьма позитивно.

К примеру, кинокритик Ромил Соболев (1926–1991) был убежден, что на фоне лент аналогичного жанра «выделяется своими идейно–художественными качествами «Европейская история», поставленная И. Гостевым и отличающаяся чистотой формы политического фильма, уравновешенностью рационального и эмоционального, а главное – истинной злободневностью и значительностью содержания. … В контексте современной идеологической борьбы фильм «Европейская история» – явление нерядовое» (Соболев, 1984: 46, 50).

И даже нынешний либеральный политический обозреватель и кинокритик Юрий Богомолов (в 1984 году он, правда, был только кинокритиком) присоединился к официозному хору похвал, отметив в своей, не свойственной его острому перу скучнейшей рецензии, что «Европейская история» – это история борьбы людей различных политических убеждений против самоубийственной гонки вооружений. … Фильм советского режиссера Игоря Гостева занимает в этой борьбе активную, наступательную позицию» (Богомолов, 1984: 3).

Сегодня, из XXI века, конечно, отчетливо видно, что «Европейская история», несмотря на участие хороших актеров и актрис (участие которых, видимо, и привлекло без малого тридцать млн. зрителей в кинотеатры), никакими художественными достоинствами не отличалась и выполняла сугубо политическую функцию. И сегодня этот фильм фактически погребен под спудом времени как погибший солдат идеологической борьбы…

Мнения тех немногих современных зрителей, кого еще хоть в какой–то степени интересует «Европейская история» четко разделяются на «за» и «против».

«За»: «Это фильм о грязных предвыборных технологиях, которые в Европе появились уже давно, а в Россию пришли с началом "демократии". Фильм, особенно в свете последних российских выборов, актуален как никогда» (Сушь43)

«Против»: «Агитка, а не фильм. Совершенно пустая, ни о чем, да и неинтересная, недаром же быстро забыли (М. Морская). «Хорошо слепленная советская пропаганда в самый разгар холодной войны» (Андроид).

Змеелов. СССР, 1986. Режиссер Вадим Дербенев. Сценарист Лазарь Карелин (по собственному одноименному роману). Актеры: Александр Михайлов, Наталия Белохвостикова, Леонид Марков, Донатас Банионис, Любовь Полищук, Светлана Крючкова, Галина Польских, Леонид Куравлёв, Валентина Титова и др. **29,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер и оператор Вадим Дербенев (1934–2016) за свою карьеру поставил около тридцати фильмов и сериалов, среди которых были и три зрительских хита – «Женщина в белом» (1981), «Тайна «Черных дроздов» (1984) и «Змеелов» (1985), которые вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Главный герой криминальной драмы «Змеелов» — Павел Шорохов «переходит дорогу» торговой мафии… Александр Михайлов достаточно убедительно играет драму сильной личности, решившей однажды, что законы писаны не для всех, а затем

пытающийся искупить свою вину. Такой герой вызывает симпатию, особенно, если учесть, какую страшную и омерзительную фигуру ему надо одолеть.

Но чем дальше разворачивается действие, тем сильнее ощущаешь пунктирность сюжета, штампованность ситуаций.

Вадиму Дербеневу, который до «Змеелова» лет пятнадцать ставил фильмы-балеты и остросюжетные экранизации английской литературы, возвращение к современному материалу далось, по-видимому, не без трудностей. В самом деле, его картины 1960-х («Путешествие в апрель», «Последний месяц осени») были поэтическим осмыслением жизни, а тут потребовалась иная трактовка материала — бытовая, максимально приближенная к реальности.

Правда, в фантасмагорических черно-белых снах, изобретательно снятых оператором Михаилом Аграновичем, можно уловить отголоски прежних поэтических метафор режиссера, зато в остальном Вадим Дербенев старается держаться рамок традиционного жанра криминальной драмы. Старается… Но выходит поверхностно и скучновато…

Криминальная драма «Змеелов» не пользовалась любовью советских кинокритиков.

К примеру, кинокритик Константин Щербаков писал, что «если у Карелина пережим в ассоциации с ядовитыми змеями чуть заметен, то фильм как ухватился за нее с первых же кадров, так «красной нитью» и тянет. В яви, в снах – чтобы зритель ненароком не забыл о змеях и о том, что они – метафора. Метафора торговой мафии, поломавшей жизнь главному герою. Мне все время пальцем показывают. Смотрите: банда! Смотрите: жулье, отожравшееся на краденом!» (Щербаков, 1986: 42).

А кинокритик Андрей Дементьев (1957-2023) был еще более точным в вердикте, утверждая, что «картина как бы собрана из серийных блоков, выполненных методом холодной штамповки. Разница между честным и нечестным образом жизни здесь подается так: у нечестных – Котова, например, – гигантская квартира, обставленная пошло и безвкусно. А у честных – таких, как Лена, – квартира не меньше и том же центре Москвы, только обставлена «со вкусом»… Ясно, что лучше Шорохову выбрать честную жизнь и честную Лену. Невыразительность персонажей, отсутствие порой логических мотивировок их поступков, приблизительность в показе обстановки действия можно было бы еще завуалировать, как это иногда бывает, остротой динамики сюжета. … Но здесь явно не тот случай» (Дементьев, 1986: 10).

Мнения зрителей XXI века о «Змеелове» четко разделяются на «за» и «против».

«За»: «Фильм снят настоящими мастерами. Актеры играют прекрасно» (М. Джиганская).

«Против»: «Сама книга не ахти, и фильм получился слабым. Нужно было делать уклон, как человек освободившись не может сразу адаптироваться, а сделали некий ремейк «Графа Монте–Кристо». Такое решение тоже имеет свое право на существование, но показанная ситуация вызывает только гомерический хохот. Во–первых, додумана дурацкая сцена со стажерами (в книге ее нет). Ни один директор магазина не будет так себя в открытую подставлять… Во–вторых, читая тетрадь, Павел вдруг узнает схему оборота левых товаров. … Не смешите мои тапочки! В–третьих, проводя расследование, Павел в лоб задает вопросы, тянущие на несколько лет тюрьмы. Это ж да какой степени нужно быть наивным, чтобы думать, что вот так ему всю информацию ему преподнесут на тарелочке с голубой каемочкой! И очень умиляют все разговоры про честность!» (Мирьям).

В добрый час! СССР, 1957. Режиссер Виктор Эйсымонт. Сценарист Виктор Розов (по собственной одноименной пьесе). Актеры: Леонид Харитонов, Леонид Давыдов–Субоч, Людмила Чернышёва, Виктор Хохряков, Наталья Малявина, Олег Анофриев и др. **29,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Эйсымонт (1904–1964) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Крейсер «Варяг», «Судьба барабанщика» и «В добрый час») вошли в тысячу самых популярных советских лент.

История выпускников школы, которые пытаются найти свой путь в жизни…

«Оттепельная» советская кинокритика встретила «В добрый час» вполне доброжелательно. К примеру, в «Советском экране» отмечалось, что «в ярком, талантливом

исполнении молодого артиста Л. Харитонова Андрей – обаятельный парень, отзывчивый товарищ, хороший друг. Но он, излишне опекаемый родителями и обладавший несколько беспечным характером, никак не может решить, «куда податься» по окончании десятилетки. Что привлекало его больше всего – не было ясно ни самому юноше, ни окружающим» («В добрый час», 1957).

Правда, в журнале «Искусство кино» обращалось внимание читателей, что режиссеру далеко не везде удалось уйти от театральности киноповествования: «Пафос фильма «В добрый час!» вовсе не в том, что исчерпаны все трудности и устранены препятствия на пути действующих лиц. Мы меньше всего думаем, что отныне Андрей и Алексей пойдут по гладкой дорожке, что тернии уже позади, а впереди одни благоухающие розы. Нет, жизнь только начинается — значит, будет еще немало забот, возможны и ошибки... Но мы твердо верим, что в решении сложных жизненных вопросов, в определении героями своей жизненной «точки» непременно восторжествуют их светлые, благородные черты. К этому последовательно подводит зрителя фильм, посвященный нашей молодежи, ее мечтам и исканиям. У нас уже были кинокартины, герои которых только вступали в жизнь, делали свои первые самостоятельные шаги или готовились к ним. Но многие ли из этих фильмов заключали в себе большую правду жизни, привлекали глубоким решением проблемы? Не чаще ли мы встречались с поверхностной имитацией действительного, с традиционной схемой, с легковесным морализированием? «В добрый час!» — произведение совсем иного склада. Автор сценария В. Розов не даст готовых рецептов, нс торопится с ответом на все вопросы: он включает вас в действие и заставляет размышлять вместе с героями, требуя от вас самостоятельных выводов. А размышлять есть о чем. Ведь герои фильма вступают в ту пору жизни, когда человек начинает всерьез задумываться о ее целях, о своем месте в ней, когда он только учится понимать, где настоящее и где подделка, когда он впервые оказывается перед необходимостью определять собственную дорогу. ... Поднимая большие вопросы воспитания и морали, фильм «В добрый час!» открывает истинный мир понятий и чувств современной молодежи — и за это зрители будут благодарны авторам картины.

... Преобладание диалога, закономерное для пьесы, привело к явной театральности кинокартины. Построение большинства кадров (оператор Б. Монастырский) напоминает театральные мизансцены и меньше всего говорит о том, что мы имеем дело с искусством кино, требующим наглядности и зрелищности изображения. Режиссура мало обогатила произведение, нс добавила нового к уже известному нам ранее. ... Думается, что успех фильма «В добрый час!» никак нельзя целиком отнести за счет кинематографии. Бесспорные достоинства фильма — это прежде всего достоинства пьесы, положенной в его основу. В основе фильма должна лежать оригинальная кинодраматургия; пьеса, пусть самая талантливая, должна идти на театре, а не перекочевывать в своем первозданном виде на киноэкраны» (Игнатьева, 1957: 103-105).

Этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня:

«Я обожаю этот фильм. Я смотрела его в разное время, но реакция на него всегда одна и та же. Я смеюсь, радуюсь и негодую вместе с героями этого фильма. Андрей Харитонов в этом фильме абсолютно органичен. Этакий слегка избалованный сын профессора, но честный, искренний и чистый» (Алла).

«Очень содержательный и полезный для семейного просмотра, как родителям так и подрастающим детям» (С. Шувалова).

«Прекрасный, добрый фильм! Он как раз сейчас идет по ТВ... Пойду смотреть... в который раз)))» (Елена).

«Фильм люблю, несмотря на правильность. Но ,конечно, если бы не герой Харитонова, он был бы скучным. Очень нравится, как он спорит с матерью. Юмор оживляет» (Я. Яковлева).

«Фильм полный доброты, прекрасных актёров и юмора. В сотый раз смотрю и наслаждаюсь!» (И. Смирнова).

«Все–таки Розов есть Розов. Светлый, чистый фильм, наполненный какой–то удивительной атмосферой. Харитонов просто бесподобен!» (Лика).

Жестокость. СССР, 1959. Режиссер Владимир Скуйбин. Сценарист Павел Нилин (по собственной одноименной повести). Актеры: Георгий Юматов, Борис Андреев, Николай Крючков и др. **29,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Смертельно больной режиссер Владимир Скуйбин (1929–1963) прожил очень короткую жизнь, успев поставить только четыре фильма (один из них – «Жестокость» – вошел в тысячу самых популярных советских лент).

Понятно, что только "оттепельные" перемены в обществе позволили В. Скуйбину поставить такую лишенную сентиментов драму, как "Жестокость", где блестяще сыграли свои роли талантливые актеры Георгий Юматов (1926-1997), Борис Андреев (1915-1982) и Николай Крючков (1911-1994).

Киновед и культуролог Майя Туровская (1924–2019) писала, что в «Жестокости» «режиссер Владимир Скуйбин честно постарался сохранить все, вплоть до подспудного исторического движения повести, следуя за автором шаг за шагом, сколь это позволяют специфика экрана и краткость отпущенного героям фильма экранного бытия. Можно упрекнуть Скуйбина и оператора Тимофея Лебешева в робости. Действительно, изобразительное решение фильма лишено броского, уверенного в себе своеобразия. Снять картину смелее, ярче, эффектнее, в духе восклицательных корреспонденции Якова Узелкова было легко. Сохранить же видимую нилинскую простоту, даже простоватость интонации оказалось гораздо труднее. Режиссер направил свои усилия именно в эту сторону. Оглядываясь назад, нельзя не оценить самоотверженность молодого режиссера, отказавшегося от того, что могло бы прибавить ему кинематографических лавров; ведь к моменту его работы над фильмом были уже сделаны и нежно–жестокий «Сорок первый» Г. Чухрая, и напряженно–экспрессивный «Павел Корчагин» А. Алова и В. Наумова, и многое другое. Скуйбин отказался от искушения новой кинематографичности с той бескомпромиссностью, которая была свойственна ему во всем. ... А между тем уже тогда Владимир Скуйбин был болен редкой и неизлечимой болезнью, которая влечет за собой постепенную и неотвратимую атрофию всех мышц. Он знал, что работает наперегонки со смертью. Ему оставалось еще четыре года, в которые он сумел втиснуть еще два фильма, хотя на премьеру последнего уже не смог приехать. Может быть, поэтому он сделал из сложной повести «Жестокость» фильм ясный и строгий» (Туровская, 2003).

С. Кудрявцев отмечает, что криминальный мотив фильма «спустя три с половиной десятилетия отозвался в личной судьбе самого Георгия Юматова, исполнителя роли милиционера Веньки. Но всё обошлось без дополнительных потрясений – в отличие от экранного персонажа, который покончил с собой не столько из–за того, что был предан своей девушкой, а грубо и как раз жестоко подставлен собственным начальником (в неожиданно неприятной роли – чаще всего положительный Николай Крючков). В его же лице – всей системой уже формирующегося аппарата тупого подавления любого индивидуального поступка. Какое дело режиму до честного слова молодого сыщика, который пообещал снисхождение Баукину в том случае, если он добровольно сдастся властям?! Зачем пролетарскому государству охранительный щит, если у него есть разящий меч?! ... И Венька Малышев с его желанием понять и простить заблуждавшегося человека закономерно оказывается среди первых жертв – его постигла бы в дальнейшем более горькая участь, когда бы пришлось не стреляться, а самому копать себе могилу перед тем, как тебя застрелят бывшие соратники» (Кудрявцев, 2007).

Многие зрители и сегодня восхищаются этим фильмом:

«"Жестокость" – потрясающее явление в советском кинематографе. Главные художественные достоинства: поразительная глубина драматизма и трагедийности, отсутствие лакировки и конъюнктуры, верность жизненной правде без натурализма и цинизма. Замечательный сценарий и великолепная режиссура. Изумительна игра актеров. Роли Веньки Малышева и Лазаря Баукина можно без преувеличения охарактеризовать как вершину актерского мастерства Г. Юматова и Б. Андреева» (А. Ефимов).

«Фильм изумительный! Ни одной фальшивой ноты. Ни в игре актеров, ни в режиссуре. Юматов, Борис Андреев, Крючков сыграли на высочайшем уровне. Конечно, и повесть Нилина, наверное, лучшее из того, что он написал» (Балдахин).

«Гениальная экранизация повести Павла Нилина, кто читал повесть тот поразится, насколько точно Владимиру Скуйбину удалось попасть в образ и характер героев. Борьба за Правду (с большой буквы) сломала Малышеву хребет. ... И фильм как нельзя актуален для

наших дней, в которых жестокость почти вытеснила доброту. Это и есть главная мысль фильма, его стержень. А в остальном фильм просто шедевр. Актёрский состав бесподобен. Так точно подобрать актёров мог только талантливый режиссёр вкупе с талантливым сценаристом. Юматов играет блестяще, тяжёлые драматические роли были его коньком. А роль двуличного начальника угрозыска, сыгранная Крючковым вселяет страх и вопрос: неужели актёр может так перевоплощаться? Может, и это нам пример. Советую всем, кто не посмотрел ещё этот шедевр, посмотрите как можно скорее. Не пожалеете. Лично я пересматривал его три раза» (Виталий).

Звезда. СССР, 1949/1953. Режиссер Александр Иванов. Сценарист Павел Фурманский (по одноименной повести Эммануила Казакевича). Актеры: Анатолий Вербицкий, Алексей Покровский, Ирина Радченко, Лидия Сухаревская, Олег Жаков, Александр Хлопотов, Николай Крючков, Василий Меркурьев и др. **28,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Иванов (1898–1984) поставил 18 фильмов, пять из которых («На границе», «Сыновья», «Звезда», «Михайло Ломоносов» и «Поднятая целина») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов. Одна из них – военная драма «Звезда», снятая в 1949 году, но вышедшая в прокат только после смерти И.В. Сталина в 1953 году.

Авторы «Краткой истории советского кино» писали, что повесть «Звезда» «приковывает интерес читателя остротой жизненных ситуаций, в которых оказываются мужественные и отважные герои, психологической тонкостью и лиризмом в обрисовке характеров. Фильм «Звезда», в общем, стоит на уровне литературного первоисточника» (Грошев и др., 1969: 345).

В 1990 году киновед Александр Шпагин справедливо отметил, что «скромный фильм А. Иванова «Звезда» – произведение, непривычное для гигантообразной, велеречивой стилистики лент конца 40–х годов. ... Но даже в лучших лентах второй половины 40–х годов незримо присутствовала тень ограниченно–лозунгового оптимизма и культовой прямолинейности. «Звезда» резче других лент выламывается из общей картины тогдашнего кинематографа. ... В «Звезде» проступает неоднозначность ситуаций, волнуют простота и естественность языка, образно–метафорические находки, далекие от лобово–контрастных метафор тех лет, вроде бы здесь и случайные, но задевающие за живое и по сей день. Лента переходная. Но драма была в том, что переход этот с предощущением нового, разлитым по всей картине, был совершен в абсолютно непереходное время. ... От «Звезды» тянется нить к «Балладе о солдате», «Третьей ракете», «Живым и мертвым», «В бой идут одни «старики». А потом уже и к «Торпедоносцам», «Иди и смотри», хотя это будет и другой взгляд, и другая форма, и другая стилистика. В «Звезде» — налет «пацифизма», «абстрактного гуманизма», ненавистных в те годы, в ней вместо торжественно–победоносных шествий под знаменем великого Сталина возврат к человеческим ценностям. ... Но «Звезда» все же вырвалась из тисков тоталитарного искусства. И она жива. Не стоит ее забывать» (Шпагин, 1990: 16–19).

Уже в XXI киновед Лидия Кузьмина писала, что «тяготея к каноническому искусству 30–х гг., склонному к назидательности и типизации, режиссер несколько засушил литературную первооснову, которая дышала жизнью. Однако для кинематографа его картина была глотком свежего воздуха: в то время когда официальная версия Отечественной войны канонизировала на экране стратегию генералитета, режиссер возвращал в кино здравый смысл и историческую справедливость со всей убежденностью человека, когда–то прошедшего войну. Заговорил о ее главном герое – солдате» (Кузьмина, 2010: 192).

Зрители и в наши дни оценивают «Звезду» вполне позитивно:

«Данная экранизация более интересна и точна. Благодаря прежде всего добротному сценарию и режиссерскому чутью, фильм получился правдивым и показывал поведение людей на войне! Кроме того, данная картина резко отличалась от предыдущих военных лент, где после величественных "Падения Берлина" или "Клятвы", ... вдруг показывается жизнь полковых разведчиков без всяких прикрас! Конечно, режиссер учел и тот факт, что совсем недавно была война, что очень много было потерь, и поэтому в фильме прямо показал гибель только одного Мамочкина, которого с блеском сыграл Крючков! Чем

значим этот фильм? Да, прежде всего, тем, что большинство из тех, кто делал эту картину, сами побывали на фронтах и знали не понаслышке о войне!» (Игорь).

«Многие часто впадают в распространенную ошибку, путая реальную жизнь и кино. Даже если в фильме все показано стопроцентно достоверно с точки зрения фактов, это еще не гарантирует художественную правдивость. Точно, но не верно. Этим нередко грешат недалекие критики и авторы. Художественная правда проникает в душу, доходит до сердца. Ей сопереживаешь, она вдохновляет. На такое способен только талантливый кинофильм. И фильм "Звезда", показывающий отнюдь не всю правду о войне, о военной разведке, все–таки правдив. Потому что героев мучительно жаль. Но ими гордишься – они, молодые и немолодые, красивые и неприметные, шли на верную смерть, зная об этом. И побеждали» (Игмик).

«Хороший, патриотический фильм, сейчас таких явно не хватает, так как очень много «отлакированной» войны на экране» (Кирилл).

«Сильная картина, особенно если учитывать, что она была снята при Сталине, когда была строгая цензура» (Иван).

Иди и смотри. СССР, 1986. Режиссер Элем Климов. Режиссер Элем Климов. Сценаристы Алесь Элем Климов. Актеры: Алексей Кравченко, Ольга Миронова, Любомирас Лауцявичюс, Владас Багдонас, Юри Лумисте, Виктор Лоренц и др. **28,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Элем Климов (1933–2003) поставил всего шесть полнометражных игровых фильма фильмов, два из которых («Агония» и «Иди и смотри») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Казалось бы, на военную тему уже создано немало фильмов. Но Элем Климов в фильме «Иди и смотри» сумел найти свой, неповторимый ракурс: война как безумие, как противоестественное, античеловеческое состояние.

Два юных героя фильма — Флера и Глаша — мечутся в аду крови и огня, с канцелярским сарказмом названном нацистскими карателями «акцией по борьбе с партизанами»...

Многие кадры картины смотреть нелегко — ужасна кровавая вакханалия эсэсовских палачей, крики горящих заживо, корчащихся под ударами прикладов стариков, женщин, детей...

И даже редкие кадры, дышащие покоем и безмятежностью природы, кажется, изнутри наполнены взрывным зарядом. Танцующая под струями дождя Глаша, на которую заворожено смотрит главный герой, в любую минуту ждет беды.

Грохот немецких бомб, чавканье коварной трясины болот, свирепый лай овчарок — все это сливается в фильме в страшную симфонию смерти.

Но эта картина — не апокалипсическое видение безысходности. Картина гуманистична по своей глубинной сути. Это гневный приговор войне. Ее безумие показано глазами подростка. Алеша Кравченко играет эту роль на пределе человеческих возможностей, словно пропуская сквозь себя испепеляющую молнию страдания и ненависти.

В финале фильма Флера исступленно стреляет в портрет Гитлера, брошенный кем-то в дорожную грязь. Еще и еще раз раздаются выстрелы, в промежутках между которыми словно оборачивается вспять история Германии. Документальные кадры возвращают нас в тридцатые, потом — в двадцатые годы... Вот Гитлер в начале карьеры. Вот он — мальчик. Вот — младенец. И тут Флера опускает винтовку. Он ненавидит этого толстощекого малыша. Он знает его будущее. Но не может выстрелить. Захлебываясь слезами, пытается нажать на курок. Но не может... Такая метафора, такой емкий художественный образ доступен лишь подлинному Мастеру...

Жесткая военная драма «Иди и смотри» вышла на экраны уже в начале эпохи перестройки, и советские кинокритики оценили ее очень высоко.

К примеру, кинокритик Евгений Громов (1931–2005) писал: «Картину Климова смотреть непросто, не сразу разбираешься в сложном от нее впечатлении. Но чем глубже погружаешься мыслью в стихию фильма, тем отчетливее осознаешь высшую правоту

художника, решившего показать страдания людей, высоты их духа и низины падения такими, какими они были в своей неприкрашенной реальности» (Громов, 1987: 92).

Кинокритик Нина Игнатьева (1923–2019) признавала, что «нелегко смотреть этот фильм. Порой невольно хочется отвести, закрыть глаза — такие тяжкие разворачиваются перед тобой картины. Но сила искусства не позволяет это сделать, она властно, как магнит, притягивает к экрану, включает в действие, потрясая. Фильм нельзя смотреть сторонним взором, когда достаточно «ума холодных наблюдений». Пронизанная авторской болью картина и от зрителя требует полной отдачи. Она сделана без боязни потревожить душевный комфорт, более того, в известной мере это входило в замысел создателей. … Фильм … обжигает трагедийным дыханием, два полюса человеческой души, ее «рай» и «ад», высвечивает мощным прожектором, подает намеренно резко, сгущая содержание образа до той степени концентрации правды, когда впору говорить о новом градусе реализма. … Для создателей фильма «Иди и смотри» изначально исключена возможность встать над событиями, выразить в экранном рассказе некую надличную волю. Яркая индивидуальность художника, особенность переживания времени, активность социальной позиции и ранее отличали произведения Климова. … Если вдуматься, то в картине «Иди и смотри» речь так или иначе о глубинном содержании человеческого духа и его высотах, подвигающих на душевный подвиг, на героизм, и о низменных тайнах, ведущих к бездне падения. И о том, что есть нравственный долг» (Игнатьева, 1985).

Кинокритик Евгений Аб (1935–2009) писал, что «язык фильма — звучный, яркий, метафоричный, тяготеющий к обобщениям и символам, зовущий к размышлениям. Фольклорная основа, очень ощутимая местами, особенно в первой половине фильма, соседствует здесь с открытой публицистикой. Боль и гнев направляются будоражащей мыслью художника, призывая зрителя к активному соучастию. … Фильм призывает к человечности, утверждает гуманизм» (Аб, 1986).

Кинокритик Александр Липков (1936–2007) не помнил «другого фильма из всех, какие прежде видел, где с экрана обрушивался бы такой шквал правды, беспощадности, боли, как здесь. … «Иди и смотри» нельзя судить по критериям художественным, хотя фильм выдержит любую, самую придирчивую проверку. Крепко ли сколочен сюжет, хорошо ли сыграл артист, выразительна ли мизансцена, удачен ли выбранный оператором ракурс — все эти вопросы как–то сами собой отходят на второй план. Властвует лишь один критерий — этический, критерий совести» (Липков, 1985).

Кинокритик Борис Берман утверждал, что режиссер Элем Климов «употребил все свое мастерство, чтобы «включить» зрителя в то время, в тот страшный 1943 год. И хоть я понимаю, что передо мной художественное, а не документальное произведение, я перестаю следовать руслом фабулы и чувствую, что меня захлестывает, поглощает трагедия подлинной жизни» (Берман, 1985).

Кинокритик Алла Гербер подчеркивала, что «в фильме Климова у войны долго вообще нет лица. Она возникает и исчезает — невидимой. То появляется за деревьями леса спиной к ним, к нам. Кружит по лесу, где–то прячется, откуда–то беспрерывно посылает свои пули–приветы. Мол, не забывайте, что я — здесь, рядом. … Точно война долго играет с ними, с нами в свои страшные игры. Климов показывает сначала лица не палачей, а жертв, и они тоже разные. Они значительные и мученически прекрасные в своей беде. Они жалкие, уродливые (не лица — морды) в своем предательстве. … Война возникает из рассветного тумана в машинах и мотоциклах, как бы высылая вперед технику, свое обличье, свои доспехи, и только потом откроет, наконец, свое лицо. Оно — молодое и радостное. Оно лыбится, куражится, гогочет. Оно беснуется от вседозволенности и всевозможности. Оно наслаждается своей властью, своей силой, упивается чужим бессильем. Оно торжествует победу скотства над моралью... Оно — дьявол во плоти, сатана, но боже мой, как похоже оно на человеческое лицо... … Климов вместе с оператором А. Родионовым не просто воспроизвел — восстановил то время, поднял его над бытом, фактом, натурой, превратив в притчу, эпос. Реквием. Климов пользуется, кажется, всеми выразительными средствами для того, чтобы ввергнуть наш разум, наше сердце в свое поминание, в свою молитву» (Гербер, 1985).

Для киноведа Виктора Демина (1937–1993) фильм «Иди и смотри» стал рассказом «о хождении души человеческой, души неопытного подростка по невероятным, нечеловеческим мукам. Это даже не рассказ. Это — поэма, горькая эпическая песнь,

реквием, исторгнутый из земных глубин и рассказывающий о ее страстях — в том самом, обветшалом смысле слова» (Демин, 1985).

Кинокритик Андрей Плахов писал, что на сеансе фильма «Иди и смотри» «мы оказываемся в плену особой оптической магии, завораживающей силы зрительных и звуковых образов, заряженных мощной художественной энергией. ... Вместе с героем фильма, мальчиком–партизаном Флерой, мы увидим, как действует отлаженный механизм гитлеровских карательных акций, как все происходит в действительности, затмившей самую жуткую галлюцинацию. Как земля превращается в сплошную коловерть, в калейдоскоп бесконечных и беспорядочных движений, метаний и как в этом хаосе неумолимо вырисовывается и проступает логика железного механизма смерти, робота истребления. ... Некоторые даже упрекали картину в холодной «сделанности». Но нет, она рождена из истовой, стоической непреклонности авторов, их веры в свою идею, в ее нужность людям сегодня. ... Потребовалось сорок лет мира, наполненного борьбой и многократно обостренной тревогой, чтобы, бросив взгляд в прошлое, прозреть и увидеть с такой силой противоестественность войны. Пафос фильма именно в этом, защитить человеческое в человеке, чтобы война прошлая не стала прообразом будущей. «Иди и смотри» — самый значительный за последние годы итог сделанного режиссерской «генерацией пятидесятилетних» (Плахов, 1986).

Уже в XXI веке немецкий киновед Маркус Штиглеггер заметил, что «хотя картина Климова получила по всему миру высокую оценку как впечатляющий антивоенный фильм, в ее адрес всегда звучали и критические голоса, осуждающие шокирующий натурализм сцен насилия. В антифашистских фильмах военных лет прямое изображение ужасов войны считалось в советском кинематографе приемлемым. Но в 1985 году мало кто был готов к таким картинам, насыщенным сценами кровопролития, мародерства, изнасилований и безумия. Несомненно, варварами здесь предстают немецкие захватчики, которые либо декадентно (с лемуром на плече), либо опустившись до нечеловеческого облика (в каске и грязном белье, пьяные и глумящиеся над страданием) предаются работе палачей. Однако Климов не ставит своей задачей демонизацию врага и идеализацию сопротивления» (Штиглеггер, 2010: 380).

Фильм «Иди и смотри» и сегодня получает, как правило, высокую зрительскую оценку. Приведу здесь только одно из сотен мнений, опубликованных на портале «Кино–театр.ру»:

«Это фильм, основанный на реальных событиях, обнажающий всю жестокость, беспощадность, бесчеловечность, зверство такого явления, как фашизм. Каждый, каждый человек в мире должен посмотреть эту картину, каждый должен все глубиной своего сердца, своей души, нет, не увидеть, прочувствовать, что пережил мир... Пусть (этот фильм) "травит" людей, пусть травит каждого, пусть выколачивает дурь и жестокость из самого последнего подонка современной России, пусть тошнит каждого, и пусть с тошнотой выходит все зверство, национализм современных скинхедов, неофашистов, террористов и прочей дряни, так обильно расплодившейся на рубеже нового века! Низкий поклон Элему Климову за лучший фильм об ужасах войны, который я когда–либо видел!» (Костя).

Колыбельная. СССР, 1960. Режиссер Михаил Калик. Сценаристы Авенир Зак, Исай Кузнецов. Актеры: Николай Тимофеев, Виктория Лепко, Лида Пигуренко, Любовь Румянцева, Виталий Четвериков, Юрий Соловьёв, Владимир Заманский, Лев Круглый, Екатерина Савинова, Ада Войцик, Светлана Светличная и др. **28,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Калик (1927–2017) поставил девять фильмов, два из которых («Атаман кодр» и «Колыбельная») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Главный герой этой эмоциональной драмы – советский летчик – в годы Великой Отечественной войны теряет семью, но затем узнает, что его дочь осталась жива...

«Колыбельная» была проникнута «оттепельными» настроениями, когда человеческая личность представала на экране в доверительном эмоциональном ключе...

Советские кинокритики отнеслись к «Колыбельной» очень тепло.

К примеру, кинокритик Александр Новогрудский (1911–1996) писал в «Советском экране», что «Колыбельная» – значительное явление киноискусства наших дней, показывающее величие души советского человека, его нравственную красоту. … Отрадно, что М. Калик с первых своих шагов в киноискусстве показал себя своеобразным, тонко мыслящим художником со своим творческим почерком, с живым и верным ощущением действительности» (Новогрудский, 1960: 8).

Уже в XXI веке киновед Ирина Гращенкова также высоко оценивала этот фильм Михаила Калика, подчеркивая, что «в «Колыбельной» мерилом бесчеловечности, ужаса войны и силы антивоенного пафоса стал не героизм воина, а страдание ребенка. Это одновременно поставило картину Калика в ряд с фильмами «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате», но на особое, свое место. Ребенок как мерило нравственности и безнравственности мира, его красоты и уродства, добра и зла, света и тьмы – эта авторская концепция принесла Калику успех» (Гращенкова, 2010: 207–208).

Высокую оценку «Колыбельной» дал и Илья Стекалов, отметив, что «фильм о том, как, несмотря на различные преграды, ошибки и трудности, человек действительно может почувствовать родное и прийти к нему. Гуманизм и чувство родной крови – пожалуй, две основных точки опоры Калика в этой картине. И он показывает, раскрывает их нам с самых разных сторон, а зритель искренне и чутко сопереживает героям фильма, являясь будто бы участником всей этой трогательной и грустной, маленькой и неизвестной истории, ставшей вплетением глобальной катастрофы, чудовищной военной авантюры века, в которую было втянуто всё человечество» (Стрекалов, 2019).

К сожалению, сегодня «Колыбельную» массовая аудитория почти не знает, но немногие зрительские отзывы, как правило, позитивны:

«Сюжетно "Колыбельная" очень похожа на более позднюю картину "Свет далёкой звезды". … Особенно отмечу очень молодых и красивых здесь Любовь Румянцеву, Светлану Светличную и Викторию Лепко» (Г. Воланов).

«Удивительно человечный фильм. Я смотрел его мальчиком. Содержания почти не запомнил, – помнил только, что девушка–красавица ехала в кузове автомобиля с младенцем и пела ему колыбельную, а потом ее расстреляли из самолета. Но мелодию колыбельной песни запомнил на всю жизнь. И вот сегодня, через 50 лет, вернулся назад, в прошлое… (Валерий Д.).

Сын. СССР, 1956. Режиссер Юрий Озеров. Сценарист Татьяна Сытина. Актеры: Леонид Харитонов, Пётр Константинов, Варвара Каргашёва, Виктор Гераскин, Надежда Румянцева, Константин Сорокин, Алексей Грибов, Владимир Белокуров, Роза Макагонова и др. **28,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Озеров (1921–2001) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, шесть из которых («Арена смелых», «Сын», «Кочубей», «Большая дорога», «Освобождение», «Солдаты свободы») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Ю. Озеров известен зрителям, конечно же, по своим масштабным военным киноэпопеям. Но в начале карьеры он снимал и скромные камерные картины. Бытовая драма с «оттепельной» эмоциональной интонацией «Сын» – яркий тому пример.

…Девятиклассник Андрей нахулиганил, чудом избежал ответственности за свой поступок и решил поработать на стройке… В свое время эта простая история покорила без малого тридцать миллионов зрителей во многом благодаря обаянию и трогательной, психологически убедительной игре Леонида Харитонова (1930-1987).

В год выхода «Сына» во всесоюзный кинопрокат пресса критиковала его за подражание итальянскому неореализму.

К примеру, киновед Кира Парамонова (1916-2005) писала, что в сценарии этого фильма «хорошо были показаны бытовые явления и им давалась правильная, партийная оценка. В этом заключалась большая воспитательная сила сценария. Правда, в нем имелись и свои слабые стороны: ощущалась, например, необходимость более глубоко раскрыть внутренний мир Андрея Горяева, особенно, когда он понял свои ошибки и многое в жизни переоценил. Переживания Андрея, «диалектика» души молодого человека поначалу раскрыты достаточно убедительно. … В фильме «Сын», снятом по этому сценарию, многие

замыслы автора осуществлены. Постановщик нашел в целом интересное стилевое решение фильма. В картине, снятой в строго реалистическом плане, без прикрас показан быт советских людей. Режиссер привлек к исполнению главной роли талантливого артиста Л. Харитонова, создавшего интересный и запоминающийся образ. Хороша операторская работа, во многом способствовавшая правдивому изображению обстановки, в которой действуют герои. Но главное, чем привлекает кинокартина «Сын», — это, конечно, острота поставленных в ней вопросов, связанных с воспитанием молодежи.

Совсем еще недавно, следуя пресловутой «теории бесконфликтности», советские кинематографисты обходили острые проблемы действительности и редко показывали отрицательные явления нашей жизни. И то обстоятельство, что молодой режиссер, впервые самостоятельно снимающий большой художественный фильм, взялся за решение серьезной и важной проблемы воспитания юношества, позволяло думать, что он не стремится идти в искусстве путем, который попротоптаннее и легче. Однако результат его работы — фильм «Сын» — свидетельствует скорее об обратном.

Беда заключается в том, что все происходящее в фильме не подчинено ясной мысли режиссера, знающего, что он хочет сказать. Он стремится только к одному: воссоздать отдельные картины жизни. Как фотограф, он ловит только правду факта, пытаясь добиться естественности и жизненности обстановки. Он стремится выдать за действительность то, что попало в кадр, не подчиняя все это большой идейной задаче, будучи уверенным, что точная копия с действительности сама по себе выручит его. Режиссер теряется в жизненных подробностях, не умея выделить главное, отсеять второстепенное. Киноаппарат снимает толпу, идущую по улице, но режиссер не останавливает внимание на какой-либо важной и характерной детали, не фиксирует то или иное поведение отдельного человека.

Для чего понадобились режиссеру эти почти хроникальные съемки — неизвестно, а вот откуда это пришло — ответить нетрудно. Известно, что итальянские кинематографисты снимают подлинные улицы города или жилые кварталы, широко используют для второго плана вместо актеров подходящий типаж. Но прибегают они к этому лишь тогда, когда находят для своих фильмов объекты, ярко иллюстрирующие основную идею произведения. Режиссер Ю. Озеров механически воспринял некоторые их приемы. Поэтому его съемки улиц, строек и т.д. лишь подчеркнули общую натуралистическую тенденцию, отличающую весь режиссерский замысел фильма. ...

Каждый из эпизодов сам по себе правдив и жизнен, но за фактами не ощущается ясной режиссерской мысли. Жизнь представлена каким-то серым, однообразным потоком, в котором едва намечаются события, заставляющие героя понять свою глубокую ответственность за все с ним происходящее. Впрочем, в фильме так и остается неясным, когда в психике Андрея Горяева начался серьезный перелом, когда он начинает серьезно понимать все, что с ним происходит. ...

От постановщика фильма «Сын» мы вправе потребовать, чтобы во имя правды жизни, а не достоверности отдельных фактов были по-настоящему серьезно и глубоко показаны школа, комсомол, их действенное вмешательство в судьбу юного героя. Можно, конечно, согласиться и с иной трактовкой темы — изобразить, как сам юноша, получив закалку в школе, выбирается из сложных жизненных перипетий. Но тогда зритель должен хорошо понимать внутренние побуждения героя, его реакцию на события, а главное — понимать те явления и ту окружающую обстановку, с которыми сталкивается герой. В этом плане к режиссеру возникает много претензий. ... Жизненные факты в фильме «Сын» стали лишь мертвой копией с действительности. Картина оказалась ниже возможностей сценария, исказила его. Что толку в том, что режиссер снял подлинную стройку? Мы видим леса, краны, поднимающиеся ввысь здания. Но мы так и не поняли тех людей, которые строят эти прекрасные дома и являются подлинными хозяевами жизни. Задача нашего искусства — жизнеутверждение. А жизнеутверждение должно прежде всего проявиться в художественных образах положительных героев, в обрисовке людей нового типа, во всем великолепии их человеческого облика» (Парамонова, 1956: 7-15).

Этот фильм и сегодня вспоминают многие зрители XXI века.

Мнения «за»:

«Посмотрел этот фильм пару дней назад – да, сейчас такого кино не снимают... Поучительный. Фильм просто замечательный! На одном дыхании смотрится!» (А. Кремез).

«Замечательный фильм! Смотрится с удовольствием! Чувствуется уважение к человеку, гордость за хороших людей. У картины есть идея и воспитательный момент» (Светлана).

«Недавно пересмотрела этот фильм. Насколько он трогательный, добрый. Учит порядочности, честности. Леонид Харитонов как всегда на высоте» (Раиса).

«Отличный фильм, актуальный до сих пор, современные темы, никогда не устаревающие – дружба, порядочность, человеческие отношения. Атмосфера старой Москвы умиляет и завораживает, и как хочется окунуться в то время, когда молодой человек мог вот так уйти из дому, но не остаться на улице, а быстро войти в нормальную жизнь, найти работу, жилье, пусть и в общежитии, друзей, активную общественную жизнь и организованные вечера)» (Мими).

Мнение «против»:

«В фильме столько пафоса, что смотреть невозможно. Ну и скажите на милость, ну разве так было бы в жизни, чтобы человек дважды сам себя оговорил, что это он подложил, когда он на самом деле ничего не подкладывал? А тут герой с завидным упорством брякает, что это он, и даже не думает объяснять, что это его самого обманули, сделав подлость его руками» (Неважно).

Фронт без флангов. СССР, 1975. Фронт за линией фронта. СССР, 1978. Режиссер Игорь Гостев. Сценарист Семён Днепров (по роману С. Цвигуна «Мы вернемся»). Актеры: Вячеслав Тихонов, Иван Лапиков, Евгений Матвеев, Галина Польских, Валерия Заклунная, Олег Жаков и др. **27,6 и 28,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Игорь Гостев (1925–1994) поставил десять полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Меченый атом», «Фронт без флагов», «Фронт за линией фронта», «Европейская история») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Самым популярным фильмом И. Гостева был политический детектив «Европейская история», но и первые две части его военной трилогии тоже посмотрело немалое число зрителей: «Фронт без флангов» – 27,6 млн. за первый год демонстрации, а «Фронт за линией фронта» – 28,5.

Фильм Игоря Гостева, на которые тогдашнее госкино делало особую ставку в плане военно–патриотического воспитания, тогдашние советские кинокритики встретили очень одобрительно.

Кинокритик Нина Игнатьева (1923–2019) писала, что «Фронт без флангов» «берет свое начало в, может быть, самом трудном времени войны. … Нужно обладать большой силой духа, верой в людей, чтобы, в этих условиях не впасть в пессимизм, не поддаться панике, а сделать отряд боевой единицей, повести его за собой на прорыв к фронту. Фильм передает атмосферу сложных для отряда дней» (Игнатьева, 1975).

Автор романа «Щит и меч», известный писатель Вадим Кожевников (1909–1984) отмечал, что «главное … достоинство фильма состоит в том, что авторам удалось достоверно воссоздать дух времени, исторически точно передать его настроение. Взята верная нота, и герои картины чувствуют, думают, воспринимают войну так, как чувствовали, думали, воспринимали люди тогда. С горечью – да, с гневом – да, порой с неумением понять причины наших тяжких неудач. И одновременно – с высоким чувством долга, с порывом к подвигу. С безграничным доверием к партии. С непоколебимой верой в грядущую победу» (Кожевников, 1975: 125).

Рецензируя «Фронт за линией фронта», кинокритик Юрий Богомолов (1937-2023) писал, что в нем «с чисто внешней стороны развитие сюжета сходно с шахматной партией. Активность фигур одной стороны вынуждает противную сторону к тактическим ухищрениям и ловушкам. … Война не была только войной стратегических и тактических замыслов и решений. В фильме режиссера И. Гостева этот момент обнаруживается со всей наглядностью. Картина заключена в приключенческую форму, но ее реальное содержание — будничная проза войны» (Богомолов, 1978).

Похожей точки зрения придерживался и кинокритик Андрей Плахов: «Можно ли считать случайным, что большая работа, начатая как суровая драматическая хроника, постепенно обрела черты увлекательного, зрелищного кино? Предосудительно ли это?

Думается, такая переакцентировка оправдана. Она была подсказана сменой исторической ситуации внутри картины – сменой, достаточно ощутимой, хотя для мирной эпохи два года и немного значат. Важно, что сохранилось главное в замысле и отношении авторов к материалу – величайшее уважение к тем, кто отстоял от врагов нашу землю. ... Что касается приключенческого жанра, он осуществлен в картине веско, полноправно и в то же время не предоставлен самому себе, выступая одним из средств решения сложной и объемной художественной задачи. Как видим, документальной правде материала не противопоказаны обострение драматических коллизий, слаженная занимательность. Когда это не входит в противоречие с конечной авторской целью, служит высоким идейным задачам произведения, тогда закономерна удача, к которой пришли в итоге создатели фильма «Фронт за линией фронта» (Плахов, 1978: 57).

Уже в XXI веке кинокритик Денис Горелов подошел к фильмам Игоря Гостева с позиции едкой иронии: «Бредятины в фильме вообще было немеряно. Следуя старой советской кинотрадиции внедрять в мелкие партизанские шайки немецких шпионов, в совершенстве изучивших русский язык («Секретарь райкома»), Цвигун с Гостевым обучают русскому ни много ни мало целый немецкий батальон и засылают его на соединение с Млынским в зипунах и валенках. Здорово, видимо, насолил майор гитлеровским наместникам, если ради него не поленились экстренным порядком изгонять ванзейский акцент у целой орды солдат вермахта. Однако любую клюкву искупал блеск боевых сцен» (Горелов, 2018).

И некоторые сегодняшние зрители полностью согласны с мнением Д. Горелова:

«Не "кино о войне", а какая–то зелёная тоска. Сильно смахивает на "Четыре танкиста и собака", только без юмора. Всё на полном серьёзе. Этакий суперпартизанский отряд, вооружённый до зубов и беспроблемно громящий тупых фрицев. Конечно, боевики тоже имеют право на жизнь, но "правдивым фильмом о войне" у меня бы это назвать язык не повернулся. Близко не лежит к действительно честным и сильным фильмам как "Через кладбище", "Обратной дороги нет", "Звезда" (1949), "Иди и смотри" наконец» (М. Кириллов).

Но есть, разумеется, и зрители, придерживающиеся иной точки зрения, похожей на мнения советских кинокритиков 1970–х:

Фильм замечательный! Одна игра (даже не игра – а жизнь в кадре) актёров стоит того, чтобы регулярно (23 февраля и 9 мая) пересматривать этот фильм! И не надо разводить турусы на колёсах по поводу правда неправда, надо верить и восхищаться и вспоминать и помнить всегда!» (Людмила М.).

Командир корабля. СССР, 1954. Режиссер Владимир Браун. Сценаристы: Леонид Зайцев, Григорий Скульский, Григорий Колтунов (по мотивам романа Л. Зайцева и Г. Скульского "В Далекой гавани"). Актеры: Михаил Кузнецов, Анатолий Вербицкий, Людмила Соколова, Борис Смирнов, Нина Крачковская, Владимир Балашов, Игорь Горбачёв и др. **28,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Браун (1896–1957) в своем творчестве тяготел к морской тематике. Пять его фильмов («Максимка», «Командир корабля», «В мирные дни», «Матрос Чижик», «Мальва») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Довольно схематичная по драматургии драма «Командир корабля» (1954) совмещала в себе линию служебную (морскую) с линией любовной и вышла через год с небольшим после смерти Сталина, когда советский кинематограф постепенно взял рост кинопродукции.

В год выхода фильма зрители встретили «Командира корабля» с большой симпатией, во многом благодаря обаянию актера Михаила Кузнецова (1918-1986).

Киновед Иван Корниенко (1910–1975) писал в своей монографии «Киноискусство Советской Украины», что фильме «Командир корабля» «отразилось стремление повести серьезный разговор о современнике на материале из жизни нашего флота, его будней. В центре ленты — нравственные конфликты, поданные, правда, с известной облегченностью. Но самое главное — это интерес к моральным проблемам и обращение к драматургии, построенной на реальных жизненных противоречиях. Фильм отличается удачным

актерским ансамблем и профессиональной культурой, он был поддержан критикой и хорошо принят зрителем» (Корниенко, 1975: 164).

В XXI веке киновед Петр Багров был куда критичнее: «В фильме «Командир корабля» (1954) жена храброго, но самоуверенного командира в педагогических целях уходила от него к более дисциплинированному товарищу и возвращалась, лишь когда муж понимал свою ошибку. В результате характеры в картинах подобного рода были достаточно примитивными. Браун создавал «галерею образов» — в данном случае этот штамп абсолютно уместен. Две-три характерных черты, своеобразная внешность или запоминающаяся речевая характеристика — этого вполне хватало, чтобы персонаж занял свое скромное место в крепкой сюжетной схеме» (Багров, 2021).

Этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня.

Мнения «за»: «Возможно, средний по сценарию, но очень милый фильм. И сейчас смотрится очень хорошо. Такой красивый – за счёт моря и кораблей. Прекрасно сыграл Михаил Кузнецов. Ещё понравилось исполнение Игоря Горбачёва» (Артемида). «Замечательный фильм. Посмотрела с большим удовольствием, хотя фильм о службе на морском корабле, где служат одни мужчины. Море очень красивое, корабли красиво ходят по нему. Хорошая операторская работа. Артисты талантливейшие… достоверно сыграли свои роли. … Коллектив – это сила. Благодарна всем, кто создал этот фильм» (Альфия).

Мнение «против»: «Я не понимаю, как вообще можно находить слова похвалы для этого откровенно слабого фильма. Всё, всё в этом фильме – ложь. Никакие прекрасные актёры не могут вытянуть это убожество. … Забавен диалог офицера и моряка в фильме. Офицер спрашивает, что читает моряк, а тот бодро отвечает: устав. Этого невозможно было выдержать – ни в год выхода фильма, ни сейчас. И не надо делать сравнения с современными киноопусами. Мы должны обсуждать произведение искусства само по себе, а не сравнением с лучшими или худшими образцами. Тоскливое положение в современном кино не есть оправдание для награждения лаврами такого пещерного фильма, как "Командир корабля"» (Дальний).

Летят журавли. СССР, 1957. Режиссер Михаил Калатозов. Сценарист Виктор Розов (по собственной пьесе «Вечно живые»). Оператор Сергей Урусевский. Актеры: Татьяна Самойлова, Алексей Баталов, Василий Меркурьев, Александр Шворин, Светлана Харитонова, Константин Кадочников, Валентин Зубков и др. **28,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Калатозов (1903–1973) поставил 12 полнометражных игровых фильма, пять из которых («Верные друзья», «Летят журавли», «Валерий Чкалов», «Заговор обреченных», «Вихри враждебные») вошли в тысячу наиболее популярных советских кинолент.

«Летят журавли» – бесспорно, главный фильм «оттепели» и единственная отечественная картина, получившая «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля.

Наверное, о «Журавлях» спорили больше, чем о каком–то ином советском фильме 1950–х. О нем писали и пишут лучшие перья отечественного киноведения.

К примеру, кинокритик Майя Туровская (1924–2019) писала о том, что «мощный темперамент режиссера невольно увлекает за собой. Действительно, мастерство оператора таково, что, покидая зал, не знаешь, кому больше обязан образ Вероники своим обаянием — таланту и искренности молодой актрисы Т. Самойловой или искусству С. Урусевского, сумевшего уловить в повороте головы, в мимолетной позе, во взмахе ресниц актрисы беспомощность и упорство, нежность и гордость этого своеобразного женского характера. … Там, где судьбой Вероники движут глубокие и общие причины, где эта судьба даже в своей исключительности выражает большие жизненные закономерности, там фильм трогает, волнует, даже потрясает. Там, где этой судьбой движет случайный мотив, эффектный сюжетный ход, где автор, а за ним режиссер и оператор в целях большей назидательности или занимательности вмешиваются в судьбу своей героини — там их произведение падает и идейно, и художественно, и просто эмоционально. … эпизод неудавшегося самоубийства задуман режиссером и снят оператором с великолепным кинематографическим мастерством, — мастерство это почти раздражает своим нарядным, казовым блеском.

Нужды нет, что эпизод со спасением малыша написан автором со свойственным ему психологическим изяществом, — изящество это лишь подчеркивает сентиментальную банальность ситуации. ... Последняя сцена встречи солдат, до деталей до отдельных лиц, до мелодии марша повторяющая сцену проводов на фронт, в лучшем случае формально завершает фильм, но не разрешает его. Что это? Апофеоз героини? Но она не заслужила апофеоза. Быть может, это выход героини из душевного одиночества и кризиса? Не поздно ли в таком случае? Вернее всего, авторы фильма хотели сказать этим финалом и цветами, которые Вероника, не встретив Бориса, раздает другим, что если даже горе ожесточает и сушит человеческую душу — у сильной души всегда находятся богатства, чтобы отдать их людям. Но эту мысль хотелось бы увидеть воплощенной во всем развитии фильма, а не в одной его концовке» (Туровская, 1957).

У кинокритика и литературоведа Льва Аннинского (1934–2019) была иная точка зрения на фильм. Он считал, что «Калатозов был способен ставить любой сценарий, потому что его властное и чисто кинематографическое мышление могло работать параллельно сценарию—оно опиралось не на литературно–сюжетную и не на актерскую, а на экранно–пластическую логику. Строго говоря, взрывной, неожиданный, мощный темперамент Калатозова был абсолютно противоположен акварельной нежности розовской пьесы; эту пьесу Калатозов мог бы лишь начисто переосмыслить и пересоздать, найдись только человек, который сумел бы перенести на пленку все калатозовское неистовство. Этот человек нашелся, и именно он стал решающим союзником Калатозова — Сергей Урусевский. ... Калатозов и Урусевский круто переложили рули: они испытали розовскую душевность «на излом». ... Невыносимая, абсурдная, мелодраматичная сцена «соблазнения» Вероники Марком работает не на мелодраматический, а на совершенно другой художественный эффект, и эта мелодрама есть, в сущности, не что иное, как объект трагического переосмысления. Это никакое не «падение» женщины в пошлом смысле слова, — это трагедия войны, обрушившаяся на самую незащищенную, на самую наивную душу. Построив сцену душевной гибели. Вероники на бутафорски–лживых, обманно–романтических элементах, Калатозов мгновенно же и взорвал весь этот, «культурный антураж» монтажным стыком, перебросив действие — с туфель Марка, давящих стекло на паркете, — к солдатским сапогам Бориса, утопающим во фронтовой грязи. Душевная несломленность Бориса искупает здесь душевную сломанность Вероники, вот почему сцена гибели Бориса — главная в фильме. Эти восемьдесят метров пленки вошли в золотой фонд мирового кино, и воистину ни до, ни после ни Калатозову, ни Урусевскому не удавалось создать ничего подобного. Гибель человека, в какую страшную, в какую длительную агонию вытягивается это мгновение... В течение нескольких минут экранного времени мы ощущаем бесповоротность и бесконечную печаль смерти. Все причудливое движение картины собрано здесь, как в фокусе ... Эта страшная, разрывающая душу сцена недаром находится точно посередине фильма; она есть философский, нравственный и художественный центр его. Гибель Бориса не «возмездие», но искупление измены героини, потому что в самой измене она была жертвой. В этом — гуманистический пафос фильма М. Калатозова и его неповторимая сила» (Аннинский, 1976).

А кинокритик Ирина Шилова (1937–2011) особо подчеркивала метафорическую значимость главного женского образа фильма «Летят журавли»: «Образ Вероники отпечатался в сознании как незарастающая рана. О ней спорили до бешенства, ее осуждали, ею восхищались, ее опровергали. Но ровесницы и младшие современницы Татьяны Самойловой уже примеряли на себя ее черный свитер, уже подводили глаза, внутри себя искали сходства с ней. Осознавали ли они, что появление Вероники было вторжением чистого воздуха для всех, что уже и в общественное сознание входил особый строй нравственных чувствований? Режиссер Михаил Калатозов, открывший Самойлову вопреки сопротивлению всех, кто сомневался в безупречности выбора (среди них был и сценарист фильма Виктор Розов), приведший ее к триумфу и международному признанию, — словно бы заранее догадывался о преждевременности появления такой актрисы и такого экранного образа. Но в «Журавлях» он верил в катарсис, в способность Вероники спуститься с экрана в зал и быть понятой, принятой, прощенной, — верил, что продолжится жизнь открытого им образа в сознании кинематографа и общества» (Шилова, 1993).

Уже в 1990–х, анализируя восприятие калатозовского шедевра советскими кинокритиками эпохи «оттепели», киновед Нея Зоркая (1924–2006) вступала с позицией

Майи Туровской 1957 года в своего рода спор через десятилетия, вспоминая, что «советская кинокритика была скорее кислой. Не говоря уже о тех могиканах сталинского кино, которые попросту уверяли, что легкомысленная девица типа Вероники, изменившая фронтовику, вообще не имеет права быть героиней военного фильма, но и мы, молодая, так называемая «прогрессивная» поросль периода «оттепели», приведенная на страницы прессы XX съездом, цедили сквозь зубы свои альтернативы «да» и «нет». По правде сказать, читая сегодня иные рецензентские пассажи, краснеешь от поучительной самоуверенности и, как ни печально, близорукости, точнее, зашоренности профессионально–критического зрения. Понятно становится, почему так не любят нас, критиков: «эффектный ход», «подмена правды бутафорией», «высота художественных взлетов едва ли не равна глубине падений», «разменивая масштаб больших жизненных вопросов на мелочь душевных изломов и киноэффектов», «картина талантливая, но неровная» и т.д. и т.п. И это о фильме «Летят журавли»! И не просто чей–то просчет, а критическое клише, общие места прессы конца 50–х — начала 60–х годов. ... Оглядываясь, замечаешь бурную стремительность кинематографического движения. «Летят журавли» всего лишь на пять–шесть лет отстоят от «Падения Берлина» и «Незабываемого 1919–го» Михаила Чиаурели, этих эпопей–гигантов «зрелого сталинизма», от неизбывно унылых и кустарных фильмов–спектаклей, которые оставались на расчищенном почти до нуля экране на рубеже 40–х и 50–х. ... «Летят журавли» по сути дела обозначили некий мощный толчок, сдвиг. ...

О влиянии фильма Михаила Калатозова на все дальнейшее развитие экрана, о поистине революционном воздействии пластики Сергея Урусевского немало написано историками. Речь, разумеется, не только о шлейфе подражаний закружившимся березам из сцены гибели Бориса и даже не о возрождении эксперимента и формальных достижений авангарда 20–х годов после театральной статики и помпезности «малокартинья», но в изменении концепции Человека и Истории. ... Шли годы, и зритель «догонял» полет журавлей — кстати, еще один из секретов прелести фильма — образ нерасшифрованный, образ вечной красоты. Все больше и больше трогала своей человечностью, вызывая слезы сопереживания и сочувствия, горестная судьба Вероники» (Зоркая, 1995).

Любопытно, что уже в XXI веке негативную позицию «могикан сталинского кино» активно поддержал кинокритик Денис Горелов, утверждавший, что «Журавли» впервые в советской истории развели по разным углам интеллигенцию и народ, обозначив появление второго колена образованной публики. Интеллигенция стала потомственной и снова оторвалась от ширнармасс. ... Фильм стал первым в длинной череде изгоев, потрясших мир и перевернувших сознание касты, но оставивших глубоко равнодушной нацию. ... Фильм, оправдывающий измену общей красивостью ситуации, а откос от фронта — музыкальными пальцами, пролился живительным бальзамом на душевные раны нации коллаборантов (Д. Горелов здесь имеет ввиду Францию – А.Ф.). В России все было иначе. ... Пусть патриотизм глуп — это не делает менее отвратительным холеный дезертирский скепсис. Не вышло. Поколение, избравшее эталоном мужества циничных пацифистов Ремарка и Хемингуэя, на роль главной женщины возвело пошлую рабу эмоций, ложащуюся под кого попало в связи с вовремя прозвучавшими бетховенскими аккордами, на известие, что жених уходит воевать, дующую губки: «А я?», а после картинно избывающую свой грех в платочке госпитальной сиделки. ... Со своим мелодраматизмом, романической позой, фальшивой публичностью и мильоном терзаний героиня прослойки Вероника оказалась по ту сторону своей просто и хмуро, по–толстовски воюющей страны. В конце она признала это сама — раздавая цветы не фронтовикам, как мнилось многим, а всем встречным — и назойливому деду–буквоеду, и девушке с орденами, и новорожденной внучке какого–то старшины. Чужому для нее народу, выигравшему эту войну. Интеллигенция конституировала сей разрыв, сотворив культ из этой первой по–настоящему классовой картины» (Горелов, 2018).

На мой взгляд, Денис Горелов ернически обнаружил свое полное непонимание авторской концепции фильма «Летят журавли» (или, цинично – ради провокации – сделал вид, что не понял).

Таким образом, фильм «Летят журавли» и сегодня продолжает быть в сфере интеллектуальных споров, рождает противоположные мнения.

Есть такое понятие – бесспорная классика. «Летят журавли» – классика мирового киноискусства, до сих пор вызывающая споры...

Быть может, кто–то из нынешней аудитории фильма «Летят журавли» и согласен с мнением Дениса Горелова, но большинство из двух тысяч отзывов, оставленных зрителями XXI века на портале "Кино–театр.ру" примерно такие: «Этот фильм один из самых лучших за все время существования мирового кино. Впрочем, я и не настаиваю, но каждый человек, кто бы он не был, должен хоть раз в жизни посмотреть этот очень человечный фильм. Такие фильмы пробуждают в нас самые лучшие человеческие качества и заставляют задуматься о жизни, ведь мы же люди. Давайте будем добрей друг к другу, и мир изменится. Я в этом уверен. Желаю всем вам счастья!» (Просто человек).

Белорусский вокзал. СССР, 1971. Режиссер Андрей Смирнов. Сценарист Вадим Трунин. Актеры: Алексей Глазырин, Евгений Леонов, Анатолий Папанов, Всеволод Сафонов, Нина Ургант, Любовь Соколова, Маргарита Терехова и др. **28,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Андрей Смирнов поставил шесть полнометражных игровых фильмов, из которых только один – «Белорусский вокзал» – вошел в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Белорусский вокзал» – давно уже стала классикой отечественного киноискусства. Классикой стала и песня Булата Окуджавы из этого фильма…

В год выхода в прокат драма «Белорусский вокзал» была тепло встречена и зрителями, и прессой.

История создания «Белорусского вокзала» довольно драматична. Сначала этот фильм должна была ставить Лариса Шепитько. Однако ее режиссерское видение сценария Вадима Трунина не нашло официальной поддержки, а на компромиссы она идти не хотела. В конце-концов эту картину о встрече фронтовиков, проводивших в последний путь своего фронтового друга, поставил Андрей Смирнов.

Алексей Глазырин (1922-1971), Евгений Леонов (1926-1994), Анатолий Папанов (1922-1987) и Всеволод Сафонов (1926-1992) сыграли своих героев психологически убедительно и достоверно. «Художники сделали самое трудное в искусстве – властно повели нас, зрителей, за собой, за своими мыслями и чувствами, познакомили нас на экране с людьми, которых мы полюбили и в существование которых поверили. Раскрыли перед нами душу этих людей, их психологию, их жизненный опыт, нравственную силу фронтового братства. И что особенно важно – раскрыли эту силу не как что-то оставшееся там, в прошлом, а как силу существующую, действующую сейчас, имеющую влияние на наши сегодняшние дела и поступки», – писал о «Белорусском вокзале» Константин Симонов (Симонов, 1972: 16).

Однако даже широчайший положительный общественный резонанс «Белорусского вокзала» не помешал кинематографическим идеологам буквально разгромить следующую картину Андрея Смирнова – любовную драму «Осень»…

Да, сегодня может казаться, что «Белорусский вокзал» сразу был признан – и властью, и публикой, но на самом деле путь фильма к экрану был довольно тернист. В 1981 году я брал интервью у Андрея Смирнова (Федоров, 1981), в котором он много рассказывал (к сожалению, по разным причинам это не вошло в опубликованный в результате текст) о том, как создавался «Белорусский вокзал», с какими цензурными трудностями он столкнулся, и почему госкино не стало посылать уже принятый к прокату фильм на крупные международные фестивали…

О причинах этой начальственной настороженности хорошо написала киновед Елена Прохорова: «Главной … претензией цензуры к фильму была излишняя реалистичность картины. Ветераны–победители оказывались неустроенными, тон фильма — минорным, сама мирная советская жизнь — не слишком оптимистичной; неопределенный жанр фильма определили как «киноповесть». Картину сдавали Госкино под Новый год Решение было отложено: никто не хотел брать на себя ответственность до просмотра «наверху». По легенде, от полки фильм спас Леонид Брежнев, расчувствовавшись от песни Окуджавы» (Прохорова, 2012: 284).

Актриса Ия Саввина (1936–2011) отметила в журнале «Искусство кино», что «о каждом из героев «Белорусского вокзала» «можно писать отдельно, много, подробно. Но не хочется лишать себя иллюзии, что нет актеров в фильме, а есть люди, которых необходимо встретить

сегодня, завтра, хотя бы через год. Потому и не писала рецензию, чтобы профессиональным рассудочным анализом фильма не разрушить самое дорогое, что осталось после него — чувство моей человеческой сопричастности с теми, кто создал эту картину. Они разбудили «опыт сердца» и во мне, зрителе, и хочется ответить им любовью и признательностью» (Саввина, 1971: 51).

В первый постсоветский год кинокритик Елена Стишова писала об этом фильме Андрея Смирнова так: «Белорусский вокзал» с его документальным финалом — это боль прощания с этой верой в предчувствии ее конца. Двадцать лет назад, в момент выхода фильма, даже продвинутое диссидентское воображение вряд ли могло вычитать в фильме тот метасюжет, который сегодня очевиден. То, что на исходе 60–х дало импульс картине, в начале 90–х проявилось в качестве ее сокровенной внутренней темы. Импульс — жесточайший идейный кризис в ситуации после подавления Пражской весны. Тема — рефлексия идеалиста–шестидесятника на фоне духовного поражения. Сейчас, на трезвую постперестроечную голову, явственно видно то, что тогда не осознавалось и не артикулировалось, но носилось в воздухе. Видно отчаяние. Иначе финальная сцена встречи фронтовиков не звучала бы заклинанием. Но именно так — с надрывом — и должны были переживать поражение последние представители русского идеализма. Искренняя вера, мощная этика, и безбрежная душевность, и всемирная отзывчивость, упование на «разумное, доброе, вечное». Но — ни тактики борьбы, ни техники компромисса. Зато какая красота жеста! Это же целая эстетика. ... И никакой сшибки поколений, никакой проблемы недостойных детей — вся эта ходячая пошлость была приписана фильму его интерпретаторами. Подать сюжет таким и только таким образом, лишить его художественной задачи и вывести на уровень конъюнктуры было выгодно вездесущему режиму, и он это делал устами добровольцев» (Стишова, 1992).

Любопытно, что мнения сегодняшних зрителей «Белорусский вокзал» жестко разделил на «за» и «против».

«За»: «Фильм великий. Ни стрельбы, ни ран. Но настолько он пронизан войной и судьбой поколения, которое эту войну выиграло. Это был самый любимый фильм о войне моей бабушки – ветерана этой страшной войны» (Катя).

«Против»: «Не люблю этот фильм, который мне кажется лицемерным и претенциозным, с нагнетанием конфликтов и противоречий на пустом месте. Для придания фильму динамики и остроты были придуманы искусственные, утрированные ситуации, призванные продемонстрировать героизм и благородство старшего поколения и ущербность молодого. Это создаёт впечатление предвзятости и примитивности. В жизни так не бывает: в каждом поколении есть очень разные представители. Песня в исполнении Нины Ургант звучит слишком пафосно и фальшиво, в полном соответствии с пропагандистскими установками того времени» (Зритель).

Вольница. СССР, 1956. Режиссер Григорий Рошаль. Сценаристы Леонид Трауберг, Григорий Рошаль (по одноименной повести Федора Гладкова). Актеры: Миша Меркулов, Руфина Нифонтова, Всеволод Платов, Татьяна Конюхова, Артур Эйзен и др. **28,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Рошаль (1898–1983) за свою долгую творческую биографию поставил больше двух десятков фильмов. Но самой зрительской у него оказалась первая часть трехсерийной экранизации романа Алексея Толстого «Хождение по мукам» под названием «Сестры» (1957). Остальные две части – «Восемнадцатый год» и «Хмурое утро» такого успеха у аудитории уже не имели, хотя тоже вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. Четвертым фильмом, попавшим в эту тысячу лидеров советского проката, у Г. Рошаля была «Вольница» (1956).

Действие «Вольницы» разворачивается в конце XIX — начале XX веков. Следуя сюжету идеологически выдержанной повести Ф. Гладкова, авторы фильма рассказывали о тяжелой доле рабочих, чей труд нещадно эксплуатируется буржуями…

Роль в драме «Вольница» принесла актрисе Руфине Нифонтовой (1931–1994) приз за лучшую женскую роль на кинофестивале в Карловых Варах в 1956 году…

В главной газете СССР – «Правде» – «Вольница» получила очень высокую оценку, но почему–то в статье, подписанной актером Михаилом Жаровым (1899–1981). В статье давалась позитивная оценка – и повести Ф. Гладкова, и фильму, так как «он правдиво воспроизводит характерные черты жизни трудового народа в дореволюционной России» (Жаров, 1956: 3).

По странному совпадению вторая по значимости советская газета – «Известия» – тоже не стала прибегать к услугам кинокритиков и литературоведов, опубликовав положительную рецензию на «Вольницу», подписанную режиссером и актером Борисом Захавой (1896–1976). «Правдивое и страстное произведение нашей кинематографии». «Фильм, с большой силой раскрывающий тему о вольнолюбивой душе русского народа», направленный против свирепых эксплуататоров и хитрого обмана капиталистов (Захава, 1956: 3).

Спустя двадцать лет советское киноведение оценивало «Вольницу» уже иначе, отмечая явный «налет театральности» (История советского кино. Т. 4. М., 1978. С. 81).

Архаичная, идеологизированная и утрированная по подаче исторического материала «Вольница» сегодня основательна забыта аудиторией, и отзывов о ней на ведущих кинопорталах почти нет…

Чемпион мира. СССР, 1955. Режиссер Владимир Гончуков. Сценаристы Валентин Ежов, Василий Соловьёв. Актеры: Алексей Ванин, Василий Меркурьев, Владимир Гуляев, Надежда Чередниченко, Клавдия Хабарова, Муза Крепкогорская и др. **27,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Гончуков (1910–1956) поставил всего пять фильмов и внезапно скончался в возрасте 45 лет вскоре после премьеры своего самого кассового фильма «Чемпион мира»…

Главные персонажи фильма – борцы, и в финале главный герой, конечно же, побеждает шведского чемпиона…

Сегодня эту незамысловатую спортивную драму мало кто помнит, хотя есть у фильма и верные поклонники:

«Фильм – супер! Фильм – мощь! Фильм – гимн здоровому крепкому телу! Пусть нет здесь мудрёных психологических изысков – они здесь и не нужны. К сожалению, в те времена тема супермена у нас не была в почёте. Разве что Илья Муромец… А так–то обычно, раз здоровяк – значит дурак, твоё дело – эпизод!» (В. Иванов).

«Ванин – настоящий русский богатырь, причем, что характерно, без искусственного закоса под "нордический типаж", и, надо сказать, нисколько в этом смысле не проигрывающий. Чисто по–женски могу сказать: Ванин – воплощение идеала Настоящего Мужчины, невероятно красив и сексуален. Да, жаль, что такой самородок так и не дождался в дальнейшем по–настоящему крупной роли в кино, хотя и то, что он сыграл, никогда не забудется» (Лиза).

Блокада. СССР, 1975-1978. Режиссер Михаил Ершов. Сценаристы Арнольд Витоль, Александр Чаковский (по одноименному роману А. Чаковского). Актеры: Юрий Соломин, Евгений Лебедев, Ирина Акулова, Лев Золотухин, Владислав Стржельчик и др. **27,7 млн. зрителей за первый год демонстрации (первые две серии). 22,5 млн. на одну серию.**

Режиссер Михаил Ершов (1924–2004) поставил 16 фильмов разных жанров. В начале своей режиссерской карьеры он увлекался мелодрамами, а в середине 1970–х экранизировал масштабный роман А. Чаковского «Блокада»… Всего в тысячу самых кассовых советских кинолент у М. Ершова вошли четыре фильма («После свадьбы», «Родная кровь», «На пути в Берлин» и «Блокада»). Однако самой успешной картиной Михаила Ершова стала мелодрама «Родная кровь».

Масштабная «Блокада» – главный фильм Михаила Ершова, над которым он работал около пяти лет.

Вслед за одноименным романом Александра Чаковского в четырехсерийном фильме Михаила Ершова делалась попытка анализа причин поражения советской армии летом и осенью 1941 года, которые, в частности, и привели к окружению Ленинграда.

Впервые в отечественном кино было показано неумение маршала Ворошилова организовать достойную оборону города... Затем месяц за месяцем на экране проходили тяжелые блокадные годы... Однако при всем том авторы «Блокады» были весьма далеки от подлинной истории, противоречивой и драматичной: до открытия секретных военных архивов было еще далеко...

Что же касается остальных сюжетных линий, то, благодаря обаянию Юрия Соломина и других известных актеров, всё выглядело довольно «смотрибельно». Впрочем, после довольно тепло встреченных зрителями первых двух частей эпопеи посещаемость стала заметно падать. И, на мой взгляд, справедливо: последние серии поставлены вяло и скучно...

Советская пресса оценила «Блокаду» очень высоко.

К примеру, влиятельный киновед Владимир Баскаков (1921–1999) в своей пафосной рецензии, пересыпанной цитатами из воспоминаний Л.И. Брежнева о Малой земле, писал, что «Блокада» «раскрывает масштабные социальные исторические характеры, доносит до сегодняшнего зрителя, до молодого поколения доподлинную правду, исторический смысл и 'высокий драматизм тех великих дней. ... Вот ярчайший показатель понимания советскими кинематографистами своего высокого долга перед партией и народом. Вот пример подлинной слитности искусства с жизнью страны, с ее исторической судьбой» (Баскаков, 1978: 38).

В рецензии, опубликованной в журнале «Советский экран», отмечалось, что «постановщик «Блокады» старался избежать натуралистических деталей. Главной задачей для него стало воспеть, опоэтизировать подвиг. Но поэтическое прославление не отменяет достоверности фильма. ... Произведение большой силы нравственного и политического воздействия, фильм «Блокада» создан во славу павших защитников Родины. Это возвышенная песнь о Ленинграде и его бессмертном подвиге. Он рассказывает современному зрителю о героизме отцов, о цене победы и бесценности нашего нынешнего счастья, мира, жизни» (Зайцев, 1978: 3).

Разумеется, цензурные рамки не позволили фронтовику Михаилу Ершову, дошедшему со своим батальоном стрелкового полка до самого Берлина, рассказать о блокаде всей горькой правды...

И эту кинематографическую «ретушь» «Блокады» хорошо ощущают современные зрители: «Тема – больная для нашей истории, народа, пережившего такой ужас. Но реализация – слишком "кино". Слишком всё гладко и идеологизировано. (М. Морозова).

Им было девятнадцать... СССР, 1960. Режиссер Владимир Кочетов. Сценарист Игорь Старков. Актеры: Кирилл Столяров, Людмила Мерщий, Николай Засеев–Руденко, Николай Крюков, Вадим Новиков, Михаил Пуговкин, Савелий Крамаров, Сергей Столяров и др. **27,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Кочетов (1906–1980) поставил пять игровых полнометражных фильмов, из которых только один – драма о курсантах артиллерийской школы «Им было девятнадцать...» – вошел в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Это история новобранцев артиллерийской школы, куда попадает один не очень сознательный паренек. Главная задача фильма – еще раз наглядно доказать, что «армейская школа есть школа мужества и патриотизма», с чем он, наверное, вполне справился.

Сейчас даже трудно, понять, почему этот заурядный в художественном отношении фильм посмотрело без малого 28 млн. зрителей (а это больше, чем вышедшие примерно в те же «оттепельные» годы ленты «Павел Корчагин», «Отчий дом» и «Сорок первый»). Но такова непредсказуемость зрительских вкусов. Быть может, в какой-то мере публику привлекли в кинозалы фамилии известных актеров...

Сегодняшние зрители о фильме «Им было девятнадцать...» практически не вспоминают.

713–й просит посадку. СССР, 1962. Режиссер Григорий Никулин. Сценаристы Алексей Леонтьев, Андрей Донатов (по рассказу М. Побера «Шесть страшных часов в самолете»). Актеры: Владимир Честноков, Отар Коберидзе, Лев Круглый, Людмила Абрамова, Николай Корн, Ефим Копелян, Людмила Шагалова, Иосиф Конопацкий, Зана Занони, Нонна Тен, Владимир Высоцкий, Эве Киви и др. **27,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Никулин (1922–2007) поставил 16 полнометражных игровых фильмов и телесериалов, из которых только одной ленте – политической драме о чрезвычайной ситуации на международном авиарейсе «713–й просит посадку» удалось войти в тысячу самых кассовых советских фильмов.

«713–й просит посадку» вполне можно рассматривать как яркий продукт «идеологической борьбы» на экране. По ходу действия фильма экипаж некого зарубежного самолета, находящегося в полете, усыплен, и всем его пассажирам грозит смертельная опасность. В этой ситуации некоторые из пассажиров проявляют себя неоднозначно…

Из истории кино известно, что именно на съемках этой ленты Владимир Высоцкий познакомился со своей будущей женой – актрисой Людмилой Абрамовой…

Игорь Бин считает,что «сюжет фильма нёс в себе элементы психологической драмы, детектива, триллера и характерные черты фильма-катастрофы, что для советского кинематографа было в новинку. Не случайно его считают первым советским фильмом-катастрофой. И хотя сам по себе сценарий был откровенно слаб, имел немало ляпов и демонстрировал немало антикапиталлистического пафоса, но заданная остросюжетность привлекла к фильму живое внимание зрителей» (Бин, 2003).

В свое время эта лента пользовалась большим успехом, но зрители XXI века продолжают его смотреть, понимая при этом, что «во многом этот фильм – агитка: какие хорошие коммунисты и как отвратительны люди, противостоящие системе социализма–коммунизма». Почему смотрят? Потому, что им «очень интересен каждый персонаж фильма и каждый актер. Мужественный Честноков, ироничный красавец Отар Коберидзе, блистательный Ефим Копелян… Высоцкий… Абрамова просто ослепительная красавица, удивительно, что у нее в кинематографе такой короткий век – такая красота могла бы затмить весь Голливуд» (Тихоня). И признаются, что «фильм замечательный, один из любимых, несмотря на все ляпы и наивность сюжета. Из тех, которые хочется пересматривать, просто наслаждаясь прекрасной работой создателей фильма и игрой актеров» (Нефела).

Таким образом, типичный кинопродукт «холодной войны» – «713–й просит посадку» – сохраняет свою притягательность и для современной аудитории.

Укрощение огня. СССР, 1972. Режиссер Даниил Храбровицкий. Актеры: Кирилл Лавров, Ада Роговцева, Игорь Горбачёв, Андрей Попов, Игорь Владимиров, Иннокентий Смоктуновский, Всеволод Сафонов, Зиновий Гердт, Светлана Коркошко, Евгений Матвеев, Вадим Спиридонов, Евгений Стеблов и др. **27,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Даниил Храбровицкий (1923–1980) поставил всего четыре фильма, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошла только драма «Укрощение огня». Правда, до своего режиссерского дебюта Д. Харбровицкий получил известность сценариями двух знаменитых фильмов – «Чистого неба» (режиссер Г. Чухрай) и «Девяти дней одного года» (режиссер М. Ромм).

«Укрощение огня» – масштабный фильм, посвященный советским ученым–ракетостроителям, и он, разумеется, не мог не понравиться партийным «верхам» СССР. Ему была открыта зеленая улица в кинопрокате, о нем было много хвалебных отзывов в прессе.

К примеру, рецензент журнала «Советский экран» Юрий Апенченко (1934–2017) убеждал читателей в удачном решении образа главного героя: «Признаюсь: на просмотр я шел предубежденным, заранее решив, что никакой Башкирцев вместо Королева меня не заинтересует. Признаюсь и в другом: когда в зале зажегся свет, то я отметил, что

предубеждение это рассеялось. Собирательный образ талантливого инженера, ученого, вобравшего в себя лучшие черты наших современников, получился ярким и убедительным» (Апенченко, 1972: 5).

Немного пожурив авторов «Укрощения огня» за мелкие недостатки драматургического построения, кинокритик Даль Орлов в своей статье в журнале «Искусство кино» сделал вывод, полностью совпадающий с официальной позиции тогдашнего кинематографического руководства: «Народ, партия, эпоха зовут своих художников выражать время в произведениях ярких и значительных, посвященных самому главному, что определяет нашу жизнь, исследующих важнейшие проблемы современности образно, страстно, в произведениях правдиво и умно повествующих о героической истории советского народа. Я уверен, что «Укрощение огня» – один из примеров ответа делом на этот «социальный заказ» времени. Таких примеров должно быть больше и будет больше! Великая эпоха социализма рождает искусство, масштабы которого под стать ее дерзаниям и свершениям» (Орлов, 1972: 75).

Статья в «Спутнике кинозрителя» была тоже позитивная, в ней подчеркивалось, что в фильме «повествование в целом ведется без ложного пафоса, создавая ощущение полной достоверности, подлинности происходящего» (Эрштрем, 1972).

Сегодня «Укрощение огня» кажется типичным продуктом социалистического реализма, дающим картину, скорее, обобщенно сглаженную, чем реалистическую. Но увлеченность авторов темой покорения космоса, конечно же, вызывает уважение.

Эта картина и сегодня нравится многим зрителям:

«Один из любимейших моих фильмов. Можно сколь угодно много и долго обсуждать фактологическую составляющую повествования, но, на мой взгляд, применительно к художественному произведению это не так важно – не документальный фильм все–таки. Однозначно одно – снято настолько достоверно, главные герои выглядят настолько настоящими, не картонными, людьми, что, показанному и рассказанному веришь. Выдающиеся роли Лаврова и Горбачева» (Лика).

«Мнение о фильме не меняется с годами, хоть и посмотрела первый раз его в восемь лет. Отличный фильм о самоотверженности людей, о мужестве и самоотречении ради цели, о настоящей дружбе и о Мечте. О том, что не все женщины могут жить на "вторых ролях", но семейное счастье важно для всех. Прекрасные актерские работы, заражающие своими переживаниями, эмоциями "на грани". Грандиозная музыка, услышав которую хочется совершать нужное и цельное. Патриотичный фильм и фильм о том, что для талантливого человека все преграды преодолимы на пути от мечты к реалии» (Хет).

«Помню премьеру. Потрясение. Масштаб личностей, идей и, в хорошем смысле, фанатизма. Преданности делу. Настоящие мужики, в которых влюбляются на всю жизнь. Где теперь такие? Теперь "кошельки" и папики в моде. Это не греет и не вызывает такого восхищения ни у кого, а тем более у женщин» (Люси).

Океан. СССР, 1974. Режиссер Юрий Вышинский. Сценарист Александр Штейн (по собственной одноименной пьесе). Актеры: Николай Олялин, Борис Гусаков, Виктор Речман, Наталия Белохвостикова, Татьяна Самойлова, Кирилл Лавров, Георгий Жжёнов, Армен Джигарханян, Владимир Носик и др. **27,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Вышинский (1923–1990) поставил пять полнометражных игровых фильмов, два из которых («В квадрате 45» и «Океан») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Океан» был успешен в прокате, так как военно–морская тематика (да еще и с целым букетом известных актеров) всегда привлекала советских зрителей.

Но кинокритики – народ более скептичный, отсюда и довольно кислая рецензия в «Советском экране», где выражается надежда, что «в какой–то мере ... пробелы в художественных мотивировках будут, вероятно, восполнены жизненными ассоциациями зрителей. Ситуации–то в основном естественные, и их констатация средствами кино открывает зрителям возможность для оценок, сопоставления, выводов. Во всяком случае,

само обращение к серьезным нравственным проблемам привлекает в этом фильме, снятом довольно динамично» (Дубровина, 1974: 3).

Уже в постсоветские времена кинокритик Денис Горелов утверждал, что в «Океане» «переизбыток на квадратном километре застегнутых, молодцеватых, азартных и безапелляционных самцов, обычай скороспелых кавалерийских браков без рассматриванья в лупу, манера проходить в дамки с предложением руки до гроба на третьей минуте знакомства будто из воздуха ткали любовные треугольники, где расчет всегда уступал риску, оглядка и раздумье — буре и натиску, кружево отношений — ва–банку, а стать, гонор, завидная репродуктивность и железная формула «двое и одна» автоматически гарантировали фильму самую многочисленную и благодарную дамскую аудиторию» (Горелов, 2018).

Мнения современных зрителей о фильме «Океан» разнятся: от сугубо позитивных («Благодаря фильму стал морским офицером, всю службу прошёл на кораблях, о чём не жалею») до весьма критичных: «Во–первых, мне не очень понравилась режиссура – скомкано, несколько хаотично, чувствуется, что над режиссером довлела крепкая драматургическая основа уже успешного спектакля, и местами, увы, она его погребла. Во–вторых, далеко не все характеры главных героев раскрыты… Думается, дело в том, что Олялин – артист хороший, но не многогранный, а несколько одномерный. Он этот образ сделал топорным и пафосным, пусть и честным, смелым, упрямым служакой. Полагаю, что Лавров в спектакле был более интересен, более живой» (Гелла).

Живой труп. СССР, 1952. Режиссеры Владимир Венгеров, Владимир Кожич, Антонин Даусон (по одноименной пьесе Л. Толстого). Актеры: Николай Симонов, Галина Инютина, Елизавета Тиме, Клавдия Трофимова и др. **27,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Венгеров (1920–1997) поставил 13 фильмов, 7 из которых («Кортик», «Два капитана», «Рабочий поселок», «Живой труп» (две экранизации), «Балтийское небо», «Порожний рейс») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Театральный режиссер Владимир Кожич (1896–1955) участвовал в постановке двух фильмов–спектаклей, оба они («Живой труп», «Горячее сердце») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Театральный режиссер Антонин Даусон (1908–2002) поставил 15 фильмов–спектаклей, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент тоже вошли только «Живой труп» и «Горячее сердце».

Кинокритик Изольда Сэпман (1934–2005) писала, что «режиссер перенес на экран знаменитый театральный спектакль с Н. Симоновым в главной роли — отличный спектакль, рассказавший о драме хороших, в высшей степени порядочных людей, принужденных ломать и калечить свою жизнь в угоду моральным догмам, сковавшим жизнь человеческого духа, в угоду жестокому и бесчеловечному закону. Конечно, ситуация, внешний конфликт толстовской драмы воспринимался зрителями в прошедшем времени, но спектакль был жив потенциалом человеческого благородства, утверждал красоту самоотверженности, поднимал на щит способность человека возвыситься над своими слабостями, потрясал трагедийной игрой Симонова» (Сэпман, 1969).

Такой впечатляющий успех у зрителей этот фильм–спектакль мог иметь именно в 1952 году, в разгар «эпохи малокартинья». Сегодня «Живой труп» практически забыт зрителями, и лишь немногие из них спорят, подходит или нет Николай Симонов для роли Протасова. Кого–то «радует трепетное отношение к тексту, правильная русская речь», кому–то все это кажется слишком пафосным и старомодным…

Ваня. СССР, 1959. Режиссеры Анатолий Дудоров и Аркадий Шульман. Сценарист Олег Стукалов–Погодин. Актеры: Лев Жуков, Наталья Защипина, Иван Дмитриев, Григорий Белов, Ольга Викландт, Лев Дуров, Юрий Саранцев, Лев Перфилов и др. **27,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Анатолий Дудоров (1915–1997) поставил пять полнометражных игровых фильмов, но только драма «Ваня» вошла в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер научно–популярного кино Аркадий Шульман (1913–1982) поставил всего один полнометражный игровой фильм – «Ваня».

... Душевный паренек Ваня (Лев Жуков) на свою беду познакомился с Яшкой (жестко и вполне реалистично сыгранный Юрием Саранцевым) и из-за него попадает на два года в колонию... Вернувшись на свободу Ваня твердо решает жить честно...

Скромный по своим художественным качествам фильм «Ваня» (и иные ленты аналогичного содержания) должны были выполнять гуманистическую миссию под общим девизом «Верьте мне, люди!»...

Как и в «оттепельные» времена, современную аудиторию привлекают эмоционально трогательные истории, особенно, если они окутаны ностальгией по юным годам.

Так и эта история простого парня, который связался с жуликом, затронула зрительские сердца, его вспоминают добрым словом и сегодня: «Трогательно. Наивно, но в наше время так не хватает этих чувств на экране. И всегда интересно увидеть любимых актеров в самых ранних ролях» (Е. Попова), «Хороший фильм, добрый. Именно доброты нам сегодня не хватает. Чуткости, отзывчивости окружающих. Как в этом фильме, когда люди помогли парню не упасть, не сорваться» (Аданов).

Жизнь прошла мимо. СССР, 1959. Режиссер Владимир Басов. Сценаристы Маро Ерзинкян, Платон Набоков. Актеры: Григорий Гай, Лилия Толмачёва, Юрий Саранцев, Николай Боголюбов, Елена Понсова, Глеб Стриженов и др. **27,5 млн. зрителей за первый год демонстрации .**

Актер и режиссер Владимир Басов (1923–1987) снял 19 фильмов, половина из которых («Щит и меч», «Битва в пути», «Тишина», «Жизнь прошла мимо», «Школа мужества», «Случай на шахте восемь», «Возвращение к жизни», «Необыкновенное лето», «Метель») вошла в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Драма об уголовнике «Жизнь прошла мимо», весьма настороженно встреченная тогдашним киноначальством, по любопытному совпадению, как и «Ваня», собрала в кинозалах те же 27,5 млн. зрителей...

Сам Владимир Басов вспоминал о своем фильме так: «Досталось мне за картину от критики и от начальства, Почему главный герой – рецидивист? Если уж рецидивист – почему не исправился? Почему не показано педагогическое влияние на преступников со стороны органов? И вообще – почему жизнь прошла мимо?» (https://proza.ru/2005/04/22-145).

Сегодняшние зрители по большей части относятся к этому фильму скептически: «Вообще более чем странно выглядит "исправление Акулы". Ведь это не безобидный воришка, а довольно таки "отмороженный товарищ". Спокойно приказывает убить своего друга и не один раз... Также приказывает убить свою бывшую подругу... Странно было бы, если вдруг этот убийца в финале "исправился" и, скажем, доблестно работал на стройках страны» (Мурлыка). Хотя, разумеется, есть и те, кому фильм нравится.

Журналист. СССР, 1967. Режиссер и сценарист Сергей Герасимов. Актеры: Юрий Васильев, Галина Польских, Надежда Федосова, Сергей Никоненко, Иван Лапиков, Василий Шукшин, Валерий Малышев, Юрий Кузьменков, Валентина Теличкина, Люсьена Овчинникова, Жанна Болотова, Андрей Вертоградов, Тамара Макарова, Сергей Герасимов, Анни Жирардо и др. **27,5 млн. зрителей за первый год демонстрации (в среднем на одну серию).**

Режиссер Сергей Герасимов (1906–1985) поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, 12 из которых («Семеро смелых», «Маскарад», «Молодая гвардия», «Сельский врач», «Тихий Дон», «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить

человека», «Дочки–матери», «Юность Петра», «В начале славных дел») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В психологической драме «Журналист» Сергей Герасимов главный персонаж (тонко и неоднозначно сыгранный Юрием Васильевым), работающий в столичной газете, получает лестное предложение отправиться в Париж, но до того ему предложено поехать в уральскую глубинку, чтобы на месте разобраться с читательским «сигналом»... А потом (уже во второй серии фильма) он попадает в желанный Париж...

Фильм Сергея Герасимова «Журналист» в целом имел хорошую прессу, но кинокритик Николай Кладо (1909–1990) в журнале «Искусство кино» обратил внимание читателей на декларативные и назидательные погрешности фильма. Впрочем, Н. Кладо утверждал далее, что «С.А. Герасимов в фильме «Журналист» не декларирует нравственность, а показывает ее как норму духовной жизни человека. В этом и сила фильма, противостоящего многим ярким произведениям западного кино, где моральное считается уже несущественным, где жизнь лишена любви, лишена идеалов. Из фильма явствует, что жизнь наша в основе своей нравственна, по духу оптимистична» (Кладо, 1967: 76).

Авторы «Истории советского кино», положительно оценив «Журналиста», справедливо отметили, что в здесь «изображение Запада лишилось агитационной контрастности «Людей и зверей». Стремление С. Герасимова усложнить проблему ощущается и в том, что принципиальный спор возникает в фильме между советским журналистом (его играет сам Герасимов) и французской актрисой А. Жирардо» (История советского кино. Т. 4. М., 1978. С. 123).

Интерес к «Журналисту» не погас и в XXI веке.

Так Сергей Горцев полагает, что «Журналист» – «фильм гениальный. ... Хороша неторопливая и аккуратная манера игры Юрия Васильева в роли главного героя – подающего надежды красавчика-журналиста Юрия Алябьева. Влюблённая пара героев Васильева и Польских психологически точно передаёт нюансы взаимоотношений людей, встретивших и чуть не потерявших друг друга. Симпатии зрителей явно на их стороне во всех коллизиях действия. Как нам не хватает столь чистых отношений в сегодняшнем кино... Да и в жизни тоже. ... Довольно много в кадре мы видим самого Сергея Аполлинариевича. Очень рискованный ход – главный режиссёр снимает себя в собственном фильме. Получится ли? Получилось! Герасимов раскован, необычайно самобытен и убедителен. Именно его персонаж ненавязчиво затрагивает в фильме целый пласт философских вопросов, которые заставляют зрителя определить и свою позицию. ... Фильм полон маленьких режиссёрских и операторских (оператор В. Раппопорт) открытий, интересных планов и интерьеров. Всё очень тщательно продумано, и нет даже элементов небрежности, халтуры, подражательности, которыми наполнены многие сегодняшние киноленты. ... В результате, «Журналист» – очень достойное произведение отечественного советского кинематографа, которым мы будем гордиться и которое будем пересматривать ещё много-много лет» (Горцев, 2013).

Мнения сегодняшних зрителей о «Журналисте» существенно расходятся.

Мнения «за»:

«Фильм наполнен биением мысли. Зритель не только сопереживает, но и соразмышляет. Сейчас это многим не по силам» (Е. Ляпин).

«На мой взгляд, один из самых пронзительных фильмов С. Герасимова. Было бы замечательно, если бы нынешние дети росли на таких прекрасных кинополотнах» (Маржа).

Мнения «против»:

«Фильм совсем нежизненный. ... Сомневаюсь, что молодой, непроверенный журналист так легко передвигается по чужим странам и дружить с американцем. Да и споры, думаю, у них были бы порезче. И не верю я, что международник женится на девушке с завода» (Элла).

«Ну, надо же, сколько восторженных отзывов. ... Чем там восторгаться? Красивыми артистами? Фильм ужасно растянут, скушен. Я усилием воли заставлял себя досмотреть его, чтобы понять, что же нам хотел сказать режиссёр. Но мне кажется, что за всеми этими сценами: рыбной ловли, испанскими танцами, песнями М. Матье, разговорами с журналистами, позированием режиссёра перед камерами, он и сам забыл, что хотел сказать нам. ... Всё, что отвечает основной теме фильма, вполне вместилось бы в полсерии. Неужели

все эти нудные сцены в фильме продиктованы сюжетной необходимостью? Хотя может быть я что–то проспал. И всё же я считаю, что хороший фильм должен возбуждать непроизвольное внимание зрителей» (Ю. Блинов).

Убийство на улице Данте. СССР, 1956. Режиссер Михаил Ромм. Сценаристы Евгений Габрилович, Михаил Ромм. Актеры: Евгения Козырева, Михаил Козаков, Николай Комиссаров, Максим Штраух, Ростислав Плятт, Владимир Муравьёв, Георгий Вицин, Валентин Гафт и др. **27,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Пятикратный лауреат Сталинской премии, режиссер Михаил Ромм (1901–1971) за свою творческую карьеру поставил 12 полнометражных игровых фильмов, девять из которых («Тринадцать», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек № 217», «Секретная миссия», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Убийство на улице Данте», «Девять дней одного года») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

... Французская актриса Мадлен Тибо (Евгения Козырева) в годы второй мировой войны помогала подпольщикам, но, увы, вырастила сына-подлеца (яркая роль юного Михаила Козакова, персонаж которого запомнился зрителям обаянием порока)...

«Убийство на улице Данте» – не самый кассовая работа М. Ромма, но французская заграничная жизнь, пусть и в исполнении советских актеров не могла не привлечь в кинотеатры аудиторию 1950–х.

Фильм «Убийство на улице Данте» вышел на экран в оттепельную эпоху, однако по режиссуре, изобразительной стилистике, манере актерской игры он все еще принадлежал сталинскому ампиру, и Михаилу Ромму понадобилось несколько лет, чтобы в начале 1960–х снять по–настоящему «оттепельный» фильм «Девять дней одного года».

В год выхода картины «Убийство на улице Данте» во всесоюзный прокат режиссер и киновед Александр Мачерет (1896-1979) писал на страницах журнала «Искусство кино» так: «Что в ней пленяет зрителя? Благородство идеи? Значительность темы? Высокое качество осуществления? Все это присуще фильму. Но ведь сколько картин, обладающих теми же достоинствами, смотрятся почтительно, однако без малейшего воодушевления, а иногда даже и со стыдливой скукой. ... Иное дело «Убийство на улице Данте». Фильм не только овладевает умом зрителя, но проникает в его сердце. И это в значительной мере потому, что в новой работе мы с сочувствием и радостью узнаем знакомые склонности, оригинальные и своеобразные черты ее автора, умеющего проницательно вглядеться в жизнь, увидеть ее по-своему, обнаружить новое в общеизвестном.

Этот бесценный дар, разумеется, не могут оценить те, кто признание оригинальности автора связывает лишь со способностью отыскивать новые, необычные темы. Такому условию фильм не удовлетворяет. Он возвращает нас к теме самоотверженной борьбы против фашистских оккупантов. Фильм пронизан идеей несокрушимости гуманистических традиций, противостоящих злобной проповеди насилия, жестокости и человеконенавистничества. Сила картины в том, что старая тема и прекрасная, но многократно высказанная в искусстве идея озарены новым и ярким светом. ...

Драматургия «Убийства на улице Данте» является в области сюжета и композиции примером умной, вдумчивой, изобретательной работы над сквозным действием, организующим все события фильма в единое органическое целое. Развитие сюжета, свободно движимого характерами, сочетается в данном случае с продуманной композицией.

Это содействует разоблачению легенды о том, будто стройность сюжета и композиции несовместимы со стремлением искусства к безукоризненной правде жизни. Только вред приносит киноискусству кокетство, с которым провозглашаются достоинствами фрагментарность, рыхлость, вялость, прерывистость драматургии на том основании, что традиции русской литературы пролегают в стороне от увлечения фабульностью.

...молодой актер Козаков не только сделал до конца понятной социальную сущность воплощаемого им типа, но обогатил нас знанием новых глубинных свойств некоторых сторон человеческой натуры и приблизил нас к лучшему пониманию внутреннего мира мелкого, гаденького себялюбца, вместе с тем заставив нас гневно заклеймить проявление в человеке лживости, малодушия, трусости и предательства.В исполнении Козаковым роли

достигнуто великолепное сочетание сложной внутренней жизни и ее внешнего проявления. Молодой исполнитель так чуток и восприимчив к надеждам, радостям и горестям своего Шарля, что, видимо, не испытывает ни малейшего затруднения в отношении возможности ощутить любой оттенок мыслей и чувств, волнующих этого персонажа. Выражение лица актера, его глаза, его движения становятся открытой книгой для зрителя. Постижение образа и его духовной драмы становится предельно полным. …

Вывод из сказанного ясен — фильм «Убийство на улице Данте» ставит смело, своеобразно, по-новому много острых вопросов жизни и искусства. Это большое, волнующее, интересное произведение, созданное высоким мастерством превосходного творческого коллектива» (Мачерет, 1956: 14-28).

Уже в XXI веке ироничный кинокритик Денис Горелов язвительно писал, что в «Убийстве на улице Данте» «сын примадонны Шарль в дебютном исполнении худощавого изысканного брюнета Михаила Козакова иллюстрировал скользкий путь молодого насмешника от скепсиса и индивидуализма к поистине каиновым преступлениям: сначала вино и карты, дежурный поцелуй мамочке и замкнутость на своих интересах, позже культ атлетизма и порнографии, затем случайное убийство маминого импресарио, выдача нацистам родного отца и выстрел в догадавшуюся мать. Мера падения была бездонной — и по степени ужаса какой–то нефранцузской. … Кафе, кашне, картежничество в кабаках и козаковский лоск создавали нужную эскапистскую ауру, а некоторая театральность была вполне к лицу декоративному забугорному миру» (Горелов, 2018).

Михаил Козаков (1934–2011) вспоминал, что поначалу роль матери Шарля (то есть матери персонажа Козакова) играла в фильме Элина Быстрицкая (1928–2019), которая была его старше всего на шесть лет: «Когда в кадре, сидя у ее ног, я обнимал ее, говоря: "Мама, родная, ну верь же мне, верь...", – осветители на съемочной площадке фыркали в кулак». Быть может, потом над этим потешались бы зрители в кинозале, но Элина Быстрицкая заболела, и ее заменили на актрису более старшего возраста – Евгению Козыреву (1920–1992).

После премьеры фильма Михаил Козаков проснулся знаменитым, и когда он гулял по столичным улицам, то не раз слышал за спиной прилипшую к нему фразу: "Вон идет, который маму свою убил"...

Жаворонок. СССР, 1965. Режиссеры Никита Курихин и Леонид Менакер. Сценаристы Михаил Дудин, Сергей Орлов. Актеры: Вячеслав Гуренков, Геннадий Юхтин, Валерий Погорельцев, Валентинс Скулме, Бруно Оя и др. **27,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Леонид Менакер (1929–2012) поставил 12 полнометражных игровых фильма разных жанров, пять из которых («Жаворонок», «Не забудь... станция Луговая», «Завещание профессора Доуэля», «Последний побег», «Молодая жена») пошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Никита Курихин (1922–1968) прожил короткую жизнь и успел поставить только пять полнометражных игровых фильмов, но три из них – «Последний дюйм», «Жаворонок» и «Не забудь... станция Луговая» – вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Многие молодые зрители, посмотревшие не так давно фильм «Т–34», даже не догадываются, что это ремейк популярной в середине 1960–х военной драмы «Жаворонок». Разумеется, в «Жаворонке» не было впечатляющих спецэффектов и победительной лихости «Т–34», но зато была куда большая достоверность действия и правда характеров.

В год выхода «Жаворонка» на экраны советская пресса отнеслась к нему неоднозначно.

К примеру, кинокритик Валентина Иванова (1937-2008) писала, что «фильм «Жаворонок» рассказывает о невероятном. О том, что, казалось бы, не могло случиться. Но случилось. Эта история четырех танкистов, ставшая легендой, основана на подлинном факте. В 1942 году советский танк «Т-34», вырвавшийся из плена, совершает глубокий рейд по фашистской Германии. Невероятность происходящего и есть та поэтическая гипербола, та основа, которая держит фильм. Здесь нужно искать причины того, почему именно поэты

должны были создать картину о мятежной «тридцатьчетверке». ... [но] Фильм, несмотря на поэтический замысел, не сумел перешагнуть эту границу обычной реальности, не смог заставить нас мыслить другими категориями. Утратил главное, что помогло бы нам до конца поверить в невозможное. ... Где, когда было написано или установлено, что в поэзии, в поэтическом кинематографе в том числе, должны действовать знаки характеров вместо характеров? В фильме «Жаворонок» француз — просто француз со всеми вытекающими последствиями: галльским темпераментом, цветком на пилотке... Здесь Алеша — лишь наивный и трогательный парень с круглыми глазами и взлохмаченной шевелюрой. Здесь Петр — просто Петр, которого режиссеры трактуют в противопоказанном замыслу сценаристов ключе. И наконец — командир Иван. Русский, белокурый, крепкий — знак мужества. Но этот образ хотелось бы видеть более глубоким... Да, «Жаворонок» мог бы стать памятником, до неба «зарытым в шар земной». К сожалению, этого не случилось. ... О «Жаворонке» уже многие писали. И мне близки и понятны те добрые слова по адресу фильма, которые звучали в каждом выступлении. Он действительно волнует, привлекает своей необычностью. Но именно поэтому мне и хотелось разобраться в сложных и противоречивых порой связях поэзии и экрана» (Иванова, 1965: 19).

Уже в постсоветские времена кинокритик Денис Горелов писал, что «Жаворонок» «был снят КАК НАДО. Как положено было снимать в середине 60–х. С покатым земным шаром, каруселью сосен, бликами солнца в студеных ключах, с колокольным звоном и березняками, клавишными ноктюрнами над земляничными кустами и принципиально скособоченным диагональным кадром. С чадом у лица, проволокой, застящей небо, и ромашковыми полями в отпечатках гусениц» (Горелов, 2018).

С другой стороны Д. Горелов показал, почему этот фильм сюжетно не вписался в «оттепельные» тенденции советского кино: «он был снят не про то, ПРО ЧТО НАДО», вернее, принято было снимать тогда в фильмах на военную тему, «не про седого мальчика–разведчика, съеденного войной. Не про младенцев, описавших гору оружия. ... не про гонимых на убой ост–фронта балагуров–итальяшек, не про вдов, геноцид, бессмысленность и беспощадность, гуманизм, пацифизм и ужасы лихолетья, а совсем наоборот — про экстаз и азарт войны, про сладкое бешенство выжатых до отказа фрикционов, про последнюю психическую пляску танковых камикадзе: сдайся, враг, замри и ляг!» (Горелов, 2018).

«Жаворонок» и сегодня вызывает интерес зрителей, и их мнения, как это часто бывает, разделились на «за» и «против»:

«За»: «Такие фильмы надо показывать нашим детям – как доставалась Победа» (Смирнов). «Потрясающий фильм! ... Безупречная режиссёрская работа! Драматургия – высший класс! Оператор–мастер! И игра актёров – замечательнейшая – то, что нужно! Душу переполняет гордость за наших людей – и тех, которые были там, тогда в Германии, и за тех, кто создал этот фильм!» (Ольга).

«Против»: «Фильм хорош только игрой актёров... Остальное всё фальшивое. У немцев вооружение советской армии 1960–х годов. Немцы все карикатурные фальшивые» (Альшатр).

Школа мужества. СССР, 1954. Режиссеры Владимир Басов и Мстислав Корчагин. Сценаристы Соломон Розен, Константин Семенов (по мотивам повести А. Гайдара «Школа»). Актеры: Леонид Харитонов, Марк Бернес, Владимир Емельянов, Григорий Михайлов, Пётр Чернов, Евгения Мельникова, Роза Макагонова, Михаил Пуговкин и др. **27,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Актер и режиссер Владимир Басов (1923–1987) снял 19 фильмов, половина из которых («Щит и меч», «Битва в пути», «Тишина», «Жизнь прошла мимо», «Школа мужества», «Случай на шахте восемь», «Возвращение к жизни», «Необыкновенное лето», «Метель») вошла в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В отличие от творческого пути Владимира Басова кинематографическая карьера **режиссера Мстислава Корчагина (1922–1953),** увы, оказалась очень короткой. Вместе с Владимиром Басовым он успел поставить всего два фильма, и в конце съемок «Школы мужества» (вошедшей в тысячу самых кассовых советских кинолент) погиб в авиакатастрофе...

«Школа мужества» была сделана в духе стереотипов представления гражданской войны в советском кинематографе, но благодаря участию талантливых актеров привлекла миллионы зрителей.

В годы выпуска этого фильма в прокат киновед И. Вайсфельд (1909-2003) писал: «Весьма важно, что авторы сценария и фильма «Школа мужества» постарались перенести на экран гайдаровскую нетерпимость к назидательности, к унылому комментированию поступков героев. … Однако, стремясь к лаконичности словесного материала, авторы сценария кое-где потеряли живость и человечность характеристик, свойственных Гайдару. … Фильм «Школа мужества» – школа … для молодых выпускников ВГИК, создавших это кинопроизведение. По-молодому незрелая в некоторых отношениях картина волнует своей искренностью, хорошим темпераментом, отсветом одаренности её создателей. … Пусть «Школа мужества» послужит началом новых успехов нашей творческой молодежи!» (Вайсфельд, 1954: 99, 102).

Современные зрители относятся к этому фильму без особого энтузиазма: «Конечно, очень чувствуется время производства. Идеологии хоть отбавляй. Карикатурные меньшевики, эсеры, анархисты, педагоги в реальном училище и прочая "контра". Соответственно, большевики идеализированы» (Б. Нежданов).

Первые испытания. СССР, 1960/1961. Режиссер Владимир Корш–Саблин. Сценаристы Аркадий Кулешов, Максим Лужанин (мотивам трилогии «На росстанях» Якуба Коласа). Актеры: Эдуард Изотов, Наталья Кустинская, Елена Корнилова, Иван Шатило, Юрий Дедович, Николай Еременко и др. **27,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Корш–Саблин (1900–1974) поставил 18 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Моя любовь», «Константин Заслонов», «Красные листья», «Первые испытания») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Действие «Первых испытаний» начинается в 1905 году, когда в Российской империи революционеры то здесь, то там поднимали восстания… Понятное дело, что революционеры в фильме были показаны весьма идеализированно с максимальным сочувствием.

Советская кинопресса встретила «Первые испытания» без какого-либо энтузиазма.

В рецензии, опубликованной в журнале «Искусство кино» отмечалось, что в фильме «Колас в чем-то поправленный, - и он и не он, какой-то неловко величавый, непривычно красивый. … Когда смотришь на кружок революционеров, … видишь хладнокровно резонирующих, угрюмоватых функционеров. Но ведь не такой же была революция 1905 года! И героика была иная. Вспоминается мысль В.И. Ленина о «праздничной энергии» революционных масс, о расцвете человека в революции. … Героям «Первых испытаний» чужды подобные чувства и настроения» (Чалмаев, 1960: 68-70).

Спустя почти двадцать лет советские киноведы в «Истории советского кино» также оценили «Первые испытания» скептически, подчеркнув, что здесь «внешняя занимательность стала самоцелью, фильм оказался эффектным зрелищем с убийствами, погоней на лодках, с фиктивным браком, с комичным, удивительно нелепым шпиком и интеллигентным разбойником, который грабит богатых и покровительствует бедным. В пестроте штампованных эпизодов и персонажей утратилось главное: анализ характеров и событий» (История советского кино. Т. 4. М., 1978. С. 171).

Сегодня революционная драма «Первые испытания», хотя, возможно, и представляет локальный киноведческий интерес, обычными зрителями основательно забыта, так насквозь проникнута идеологией, не подкрепленной убедительной актерской игрой…

Истребители. СССР, 1939. Режиссер Эдуард Пенцлин. Сценарист Федор Кнорре. Актеры: Марк Бернес, Василий Дашенко, Евгения Голынчик, Александр Загорский, Елена Музиль и др. **27,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эдуард Пенцлин (1903–1990) дебютировал весьма популярной у аудитории лентой про летчиков «Истребители» (1939). Через два года он закрепил свой

успех экранизацией романа Жюля Верна «Таинственный остров» (1941). Оба этих фильма вошли в тысячу самых кассовых лент советского кинематографа. Однако остальные его три фильма («Дорога к звездам», «После шторма», «Журавлиная песнь») заметного зрительского успеха не имели. И с 1960 года этот режиссер уже не возвращался к работе в игровом кинематографе.

Был у курсанта Серёги товарищ – курсант Николай… Дружили они, но вскоре пришел в эту дружбу раздрай… А всё из-за симпатичной девушки Вари…

Популярный во все времена сюжет про советских лётчиков, плюс неотразимое обаяние Марка Бернеса и замечательная лирическая песня «Любимый город». Что еще нужно для успеха у миллионов зрителей?

Однако в год выхода «Истребителей» во всесоюзный кинопрокат в журнале «Искусство кино» была опубликована разгромная рецензия, где утверждалась, что «получилась посредственная, бледная, невыразительная картина. … Все сцены фильма бледны, невыразительны, поставлены по штампу. Вся картина сделана в одном темпе – в темпе человека, медленно идущего по городу и равнодушно поглядывающего по сторонам… почему же невыразительная и посредственная картина пользуется большим успехом у зрителя? Причина в том, что сценарные ситуации даже в невыразительном исполнении все же заставляют зрителя волноваться за судьбу героев. Зритель соскучился по бытовой драме, по изображению на экране настоящей любви» (Кладо, 1940: 20-23).

В 1975 году киновед Лев Рыбак (1923-1988) писал, что «когда картина вышла на экран, а еще более сейчас, по прошествии многих лет, многих событий и многих фильмов, стало очевидным и бесспорным: в успехе «Истребителей» наибольшая заслуга Марка Бернеса. Формально в работе над фильмом актер был не соавтором - исполнителем. Но если присмотреться к роли лейтенанта Кожухарова, не ограничивая разбор драматургическим материалом, а принимая во внимание все то, что нес Бернес зрителям, – мы должны будем назвать актера даже не соавтором – автором роли, творцом образа. … в сценарии банальная фабульная схема всего лишь налагалась на внешние приметы реальности. Персонажи были только обозначены… Режиссер Э. Пенцлин понадеялся на антураж. Обоснованные надежды: зритель тех лет (помню по себе и по своим сверстникам) восторгался, глядя на экран – на взмывающих в воздух "ястребков". Техника решает все! В зрительном зале мы доверчиво и любовно глядели на каждого, кто усаживался за штурвал самолета. Люди, овладевшие техникой, решают все! Но в "Истребителях" воодушевляющие чудеса техники и умелых рук не были, по совести говоря, чудесами кинорежиссуры, наивной и нетворческой. Чудом был актер. Конечно, и тут магически действовал общепризнанный престиж героической профессии, распространенное и твердое представление о которой в то время вобрало в себя все лучшие душевные и духовные качества молодого современника: нехорошего человека к самолету не подпустят, а если подпустят - он не взлетит. Но в том-то и чудо, что Сергей Кожухаров – такой, каким сыграл его Бернес, – на престиж как будто не полагался, хотя был человеком во всем и безусловно хорошим. Талант заразительной искренности всегда отличал Бернеса. Подкупающе искренним был он и в "Истребителях". Используя малейшую сюжетную возможность, он убеждал зрителей в том, что его герой – доподлинный пилот и верно любит летное дело. Да и сам Бернес верил и знал (познакомился с военными летчиками на съемках), что прототипы его героя – прекрасные, скромные и решительные люди. Он чисто рисовал чувства своего героя, так что надуманность ситуаций фильма не коробила; актер заставил зрителей поверить в то, что любое положение, в которое попадает Сергей Кожухаров, – истинная правда. А главное, что не из любовных треволнений и не из бед-напастей, хоть ими почти исчерпывается основное содержание картины, состоит жизнь лейтенанта Кожухарова. У него "первым делом – самолеты", как пелось в одном из более поздних фильмов; у Кожухарова есть цель жизни, есть дело всей жизни, которому он по-юношески, клятвенно предан. А песня! Впервые сошлись в работе Бернес и Богословский (песня написана на стихи Долматовского) и создали произведение негромкое и скромное, но на долгие годы. Задушевный – будто весенний – напев, предельно искренние интонации вновь открывали просторы удивительного жанра "песни из кинофильма": впечатляла старая тема любви, волновала вечная тема долга, вызывало гордость юное мужество героя, слышалось предчувствие военного лихолетья. Песня тут равнялась сыгранной роли. Покинув экран, растворившись в народе, эта песня хранила и несла все то, что отдал Марк

Бернес Сергею Кожухарову. Школьники-выпускники, курсанты военных училищ, молоденькие лейтенанты-летчики уходили с той песней на фронт» (Рыбак, 1975).

Оценки этого фильма современной аудиторией, как правило, позитивны: «Какой же трогательный и искренний фильм о любви и дружбе, о верности своему долгу» (Ю. Медведева). «Замечательный фильм, прекрасные актёры. ... Это любимый фильм не одного поколения советских людей» (Вера).

Высокое звание (Дилогия: «Я – Шаповалов Т.П.» и «Ради жизни на земле»). СССР, 1973/1974. Режиссер Евгений Карелов. Сценаристы: Юлий Дунский, Евгений Карелов, Валерий Фрид. Актеры: Евгений Матвеев, Дмитрий Франько, Нина Попова, Анатолий Соловьёв, Валентина Малявина, Армен Джигарханян, Юрий Кузьменков, Юрий Гусев, Владимир Кашпур, Афанасий Кочетков, Валерий Носик, Семён Морозов, Виктор Павлов, Лидия Русланова, Евгений Стеблов, Борис Токарев, Алексей Эйбоженко и др. **Первая часть дилогии – 31,8 млн. зрителей, вторая часть дилогии – 22,5 млн. зрителей. В среднем на одну серию дилогии – 27,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Карелов (1931–1977) за свою, увы, недолгую жизнь успел поставить всего девять полнометражных фильмов разных жанров, пять из которых вошли тысячу самых кассовых фильмов СССР («Яша Топорков», «Третий тайм», «Служили два товарища», «Дети Донкихота», «Высокое звание»), а два – в 100 самых популярных советских телефильмов («Семь стариков и одна девушка», «Два капитана»).

Увы, драма о жизни советского военачальника в исполнении Евгения Матвеева получилась гораздо слабее предыдущей совместной работы сценаристов и режиссера (Служили два товарища»).

Об этом писала и кинопресса. Так в рецензии в журнале «Искусство кино» было сказано, что «к сожалению, замысел драматургов далеко не во всем реализовался в фильме. Потери в одном, втором, третьем привели к тому, что в картине многое упростилось, утратило сложность в изображении жизненных явлений, человеческой психологии, стало всего лишь знаком времени, а не его образом, напоминанием о прошлом, а не его новым осмыслением» (Максимов, 1975: 23).

Правда, потом тот же самый рецензент, как бы спохватившись в итоговых выводах выруливал на привычный официозный идеологический стандарт оценки такого рода «государственно важных» лент: «В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» подчеркивалось, что «произведениях кино следует глубоко запечатлеть героический путь, пройденный советским народом под руководством КПСС», что важная задача кинематографистов – воспитывать «благородные чувства любви к социалистической Родине, преданности делу Коммунистической партии, непримиримости у врагам социализма, силам реакции и агрессии». Дилогия «Высокое звание» и прежде всего ее центральный образ служат именно этим целям и задачам» (Максимов, 1975: 27).

Рецензия в «Советском экране» была не столь официозной. Писатель и журналист Василий Казаринов обращал внимание читателей, что «сужение угла зрения до одной, пусть такой крупной фигуры, повлекло некоторые... существенные издержки и упущения в дилогии. И прежде всего следует признать, что в ней искусственно ограниченными оказались связи главного персонажа, как, впрочем, и других действующих лиц, с жизнью страны. И если во второй серии такую изолированность военных персонажей еще как–то и можно объяснить спецификой фронтовых условий, то в первом фильме она оборачивается, на мой взгляд, явным просчетом. ... Заметен также сбой в композиции дилогии. Если первый фильм, как уже отмечалось, сюжетно построен на ретроспекциях, иллюстрирующих автобиографию героя, то вторая серия представляет собой слитное, хронологически последовательное повествование... Фильмы различны по стилю. Первая часть дилогии гораздо более, чем вторая, насыщена погонями. Юмористическими сценами, приключениями, что, безусловно, повышает интерес зрителей к ней. Вместе с тем не все эти «обострения» сюжета можно признать правдоподобными» (Казаринов, 1974: 6).

Мнения зрителей XXI века об этом фильмы неоднозначны:

«Фильм "Я, Шаповалов Т.П." произвел на меня сильнейшее впечатление в детстве. Замечательный образ главного героя – одна из вершин актерской карьеры Матвеева. Этот образ вровень с его же Макаром Нагульновым. Ну и незабываемая музыка Евгения Птичкина. Вступительная песня к фильму как квинтэссенция Советской Эпохи» (Алексей).

«Ясно, что в этом фильме его создатели пытались показать некую типичную биографию командира РККА от гражданской до Великой Отечественной войны, но не всегда вышло это убедительно. На мой взгляд, Е. Матвеев был уже староват для роли в этом фильме, где он должен был сыграть молодого Шаповалова. ... События гражданской войны показаны как–то "легкомысленно". ... События первых дней войны в фильме показаны в целом в "приглаженном" виде. Красная Армия терпела, как правило, тогда поражения, что существенно отражалось на поведении военнослужащих, а в фильме Шаповалов и его сослуживцы спокойны, чётко несут службу, словно они не на войне, а на маневрах... И вверенные ему войска Шаповалов выводит из окружения как то с минимальными потерями и в полном порядке» (Вольдемар).

Нейтральные воды. СССР, 1968/1969. Режиссер Владимир Беренштейн. Сценаристы: Валентин Венделовский, Василий Соловьёв, Владимир Беренштейн. Актеры: Кирилл Лавров, Владимир Четвериков, Геннадий Карнович-Валуа, Александр Ушаков, Владимир Самойлов и др. **27,0 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Владимир Беренштейн (1927-1993) за свою карьеру поставил всего три полнометражных игровых фильма, два из которых («Верьте мне, люди» и «Нейтральные воды») вошли в тысячу самых кассовых советских фильмов.

В военной драме «Нейтральные воды» экипаж крейсера «Горделивый» пресекает вражескую провокацию...

Советская кинопресса отнеслась к «Нейтральным водам» вполне позитивно.

К примеру, кинокритик Раиса Зусева писала в «Спутнике кинозрителя», что «как известно, всякий жанр хорош, кроме «скучного», а за сюжетными перипетиями этого фильма о моряках следишь с неослабевающим интересом. ... «Мирная жизнь» наших моряков предстает перед нами во всей своей сложности и опасности» (Зусева, 1969).

Мнения зрителей XXI века о «Нейтральных водах» сегодня порой не совпадают:

«Талантливый фильм, смотрю снова и снова с интересом. Музыка прекрасна» (Валериан).

«Фильм, конечно, мощный! Смотришь его и испытываешь гордость за наш морской флот, ... за наших моряков... Кирилл Лавров просто потрясающе исполнил роль командира корабля. Ему так идёт морская форма, глаз не оторвать! К тому же я его очень люблю как актера» (Лорель).

«Фильм сам по себе показался довольно средним, не очень внятным по драматургии. Больше запомнились операторская работа и музыка. Снимались подлинные морские маневры» (Б. Нежданов).

Нормандия–Неман. СССР–Франция, 1960. Режиссер Жан Древиль. Сценаристы Шарль Спаак, Константин Симонов, Эльза Триоле. Актеры: Виталий Доронин, Николай Лебедев, Владимир Бамдасов, Владимир Гусев, Николай Рыбников, Юрий Медведев, Марк Кассо, Жан–Клод Мишель и др. **26,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Военная драма «Нормандия–Неман» снималась на пике теплых межгосударственных отношений между Францией и СССР и была тепло встречена как зрителями, так и кинокритиками.

К примеру, кинокритик Александр Брагинский (1920–2016) в своей весьма положительной рецензии на страницах журнала «Советский экран» высоко оценил режиссерскую работу Ж. Древиля (1906–1997) и образы французских летчиков. Однако заметил, что «русским летчикам и исполнителям их ролей повезло меньше. Внешняя пафосность этих образов вступает в противоречие с суровой документальностью и простотой

картины. ... Нельзя не пожалеть, что сценарий не вдохнул в образы советских летчиков душевного тепла, естественности, сердечности» (Брагинский, 1960: 3).

А в редакционной заметке в журнале «Искусство кино» отмечалось, что в фильме «Нормандия-Неман» представлены «не кинодокументы, а художественное отображение событий. Не все обстоятельства, люди изображены в точности такими, какими они были в жизни. Но верно, правдиво воссозданы и сами события и образы героев, прототипами которых явились славные французские и русские летчики» («Нормандия-Неман», 1960).

Да, фильмы о летчиках традиционно пользовались успехом у советской аудитории, да и сейчас у этого фильма немало поклонников:

«Это фильм надо показывать нашей молодёжи, везде, где только возможно. Настоящий фильм о войне, с прекрасными актёрами, на деле способствует укреплению дружбы между двумя народами – русским и французским» (А. Бойников).

«Прекрасный фильм. Сдержанный, чёткий и выразительный, как хорошая гравюра. Отличные актёрские работы. Особенно понравились Марк Кассо (майор Марселен) и Жорж Ривьер (лейтенант Бенуа). ... За душу берёт» (Тея).

Прерванная песня. СССР–Чехословакия, 1960. Режиссер Николай Санишвили. Сценаристы: Константин Лордкипанидзе, Альберт Маренчин, Николоз Санишвили. Актеры: Юлиус Пантик, Лия Элиава, Верико Анджапаридзе, Додо Чичинадзе, Отар Коберидзе и др. **26,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Санишвили (1902–1996) поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, шесть из которых («Заноза», «Прерванная песня», «Судьба женщины», «Куклы смеются», «Закон гор», «Встреча в горах») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Да, были времена, когда грузинские фильмы могли собирать 27–миллионные аудитории (для справки: население Грузии в 1960 году составляло 4 млн. человек).

В «Истории советского кино» «Прерванная песня» оценивалась вполне доброжелательно: «Словацкий актер Юлиус Пантик и грузинская актриса Лия Элиава создали обаятельные образы молодых героев... Тема дружбы народов естественно и органично вырастает в фильме из самой действительности» (История советского кино. Т. 4. М., 1978. С. 191).

Сегодня «Прерванная песня» выглядит, конечно, архаично и пафосно, и история о том, как воевавшие против СССР вместе с нацистами словаки повернули оружие против своих «хозяев», воспринимается в ином политическом контексте.

Но и у этого фильма есть свои поклонники: «Пронзительный фильм. Действительно, фильм о побеждающей силе любви. Грузинская и словацкая природа, замечательная музыка, красивые актеры – словом, всё за то, за что его стоит смотреть» (Людмила).

На семи ветрах. СССР, 1962. Режиссер Станислав Ростоцкий. Сценаристы Станислав Ростоцкий, Александр Галич. Актеры: Лариса Лужина, Вячеслав Тихонов, Вячеслав Невинный, Михаил Трояновский, Софья Пилявская, Клара Лучко, Светлана Дружинина, Людмила Чурсина, Владимир Заманский, Леонид Быков, Анатолий Ромашин, Виктор Павлов и др. **26,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Станислав Ростоцкий (1922–2001) – один из фаворитов советских зрителей. Из одиннадцати его полнометражных игровых фильмов восемь («А зори здесь тихие...», «Доживем до понедельника», «Дело было в Пенькове», «На семи ветрах», «Земля и люди», «Эскадрон гусар летучих», «Белый Бим – Черное ухо», «И на камнях растут деревья») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Эта трогательная история о любви, пронесенной через войну, затронула миллионы зрительских сердец, благодаря задушевной игре Ларисы Лужиной и Вячеслава Тихонова (1928-2009). Ну, а уж когда герой Тихонова пел песню (музыка Кирилла Молчанова, стихи Александра Галича), которую подхватила потом вся страна! Помните: «Сердце, молчи... В

снежной ночи. В поиск опасный уходит разведка. С песней в пути легче идти. Только разведка в пути не поёт, Ты уж прости»...

Эмоциональная военная драма «На семи ветрах» поначалу широко демонстрировалась в прокате и шла по телевидению, но после эмиграции сценариста (и барда) Александра Галича эта работа С. Ростоцкого надолго выпала из поля зрения советских медиа.

Советская пресса отнеслась к этому фильму довольно критически. В год массового кинопроката этой ленты в рецензии, опубликованной на страницах журнала «Искусство кино», утверждалось, что «Суздалев в исполнении В. Тихонова баналeн. ... Очевидно, В. Тихонов не почувствовал в Суздалеве ни романтических красок, ни «неотразимой» лихости, за которыми должны были скрываться человеческая глубина и сердце настоящего журналиста. Обаятельная улыбка – вот всё, что дарит актер зрителям. Плохо помог артисту и режиссер. Некоторые сцены с участием Суздалева – лирическая печенка, сидящего за роялем героя, объяснение со Светланой – напоминают слащавые рождественские открытки из архива прошлого... И все-таки от режиссера таких фильмов, как «Земля и люди», «Дело было в Пенькове», мы ожидали большего» (Колесникова, 1962: 90-91).

Уже в XXI веке историй Николай Цимбаев писал, что «в те дни и в те годы, когда партия торжественно обещала, что нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме, когда с умением и ловкостью был написан кодекс строителей коммунизма, когда устремленность в будущее казалась естественной, бесспорной и прогрессивной, фильм о событиях недавней войны, фильм простой, по своему правдивый и без малейшей претензии на вычурность или оригинальность образного решения, был, по–видимому, обречен на невнимание. ... Работая над фильмом о войне, создатели «На семи ветрах» в сущности делали антивоенный фильм. Они прославляли победителей, то общество и ту страну, где жили, любили, побеждали и умирали их герои. Мечтали же они о времени, когда прекратится «война в сердцах» и не останется «ни капли яда войны». Это была великая мечта. Но мир шестидесятых годов был мало пригоден для иллюзий, и художники это понимали» (Цимбаев, 2004).

Нынешние зрители отзываются об этом фильме, как правило, позитивно: «Один из самых любимых про войну. ... Для меня это не просто фильм, а как настоящая жизнь с чувствами, размышлениями о совести, долге, верности, порядочности» (Мими). «Замечательный фильм. Ростоцкий так тонко умел соединить и идейность, и вечные ценности. Так тонко переданы чувства людей. Замечательные актеры. Нет ни одной проходной роли» (Ирина).

Добровольцы. СССР, 1958. Режиссер Юрий Егоров. Сценаристы Юрий Егоров, Евгений Долматовский (по одноименному произведению Е. Долматовского). Актеры: Михаил Ульянов, Пётр Щербаков, Леонид Быков, Элина Быстрицкая, Людмила Крылова, Микаэла Дроздовская и др. **26,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Егоров (1920–1982) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, девять из которых («Простая история», «Добровольцы», «Море студеное», «Отцы и деды», «Однажды, 20 лет спустя», «Если ты прав...», «Человек с другой стороны», «Они были первыми», «За облаками – небо») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Как правило, он специализировался на так называемом душевном «народном кино», близком и понятном миллионам зрителей, но тотального успеха Николая Москаленко («Журавушка»: 37,2 млн. зрителей, «Молодые»: 39,1 млн. зрителей, «Русское поле»: 56,2 млн. зрителей) на этом поприще (даже с помощью Михаила Ульянова, Леонида Быкова и Элины Быстрицкой) он все–таки не достиг...

... Москва 1930-х. Комсомольцы воодушевленно строят метро... А годы летят... Каждый из них идет своим путем. И вот началась Великая Отечественная война, и комсомольцы защищают Родину... И уже после войны друзья снова собираются вместе...

В «Истории советского кино» драма «Добровольцы» оценивалась в целом позитивно: «Не избежав фрагментарности и некоторой калейдоскопичности кадров, фильм, однако, вызвал отчетливое представление о жизни целого поколения. Добиваясь стилевого единства между героикой и лирикой, Ю. Егоров удачно использовал возможности актеров...

Характеры людей не распались, они обнаружили жизнестойкость на протяжении двух десятилетий» (История советского кино. Т. 4. М., 1978. С. 84-85).

Уже в XXI веке кинокритик Денис Горелов писал, что «конец 50–х рельефно очертил параметры современного героизма: настоящему человеку надлежало лезть на верхотуру без страховки, вербоваться со слабыми легкими туда, где больше пурги и меньше удобств, тянуть с раскрытием парашюта, лезть в обваливающуюся шахту и как можно чаще конфликтовать с врачами: бегать из больниц раньше срока… «Добровольцы» и были красивым мифом отбойного молотка и винтовки в бок номенклатурным зеленым скатертям и председательским колокольчикам» (Горелов, 2018).

Впрочем, романтичных «Добровольцев» и сегодня с удовольствием смотрят зрители: «Фильм чудесный, искренний, учит порядочности, верности, доброте, любви». (Маргарита). «Фильм – летопись настоящего комсомола. Фильм о дружбе, любви, патриотизме, стойкости, верности» (Алексей А.).

Весна на Одере. СССР, 1968. Режиссер Леон Сааков. Сценаристы Леон Сааков, Николай Фигуровский (по одноименному роману Э.Казакевича). Актеры: Анатолий Кузнецов, Анатолий Грачёв, Людмила Чурсина, Виктор Отиско, Георгий Жжёнов, Никита Астахов, Юрий Соломин, Валентина Владимирова, Пётр Щербаков, Владислав Стржельчик и др. **26,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Леон Сааков (1909–1988) поставил восемь картин, но только одной из них – военной драме «Весна на Одере» – удалось войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

Германия, весна 1945-го, последние месяцы войны… Майор Лубенцов (Анатолий Кузнецов) встречает военного врача Татьяну Кольцову (Людмила Чурсина)….

В год выхода этого фильма в прокат Вадим Соколов писал в «Советском экране», что «своеобразная, неповторимая образность мысли Казакевича, пожалуй, от авторов и главных действующих лиц картины ускользнула и на этот раз (как это уже не раз случалось в экранизациях этого тонкого художника). Но что касается образа мышления авторов фильма, то «Весна на Одере» пристально показывает нам войну «на уровне батальона», трудную и неприятную, но необходимую работу, с ее законами и навыками, с ее обязательностью и добросовестностью – до последнего боя, до последнего часа» (Соколов, 1968: 3).

«Весну на Одере» и сегодня добрым словом вспоминают зрители:

«Как масштабно и профессионально снято. Испытываешь гордость за народ–победитель. Сейчас много снимается про Великую Отечественную войну (это хорошо, пусть молодежь узнает), но сегодня крен в приключения, в фантастику (летающие тарелки немецкие ловить и пр.) А тут знакомые каждому служившему и (или) воевавшему человеку армейские будни. Каждая сцена продумана, выверена, актерские работы на уровне» (Михаил).

«Фильм правдив в каждом его кадре. Мастерство постановщиков, художников, операторов просто поражает. Война во всех ее ужасах, сложностях, физических и нравственных страданиях. При относительно небольшом формате показано много эпизодов, человеческих судеб, и в то же время развернут масштаб грандиозного события – сражения за Берлин. Фильм стоит в ряду самых лучших, достойнейших картин о войне. Я его пересматриваю каждый год» (Е. Егорова).

Братья Карамазовы. СССР, 1969. Режиссер и сценарист Иван Пырьев (завершали фильм М. Ульянов и К. Лавров) (по одноименному роману Ф. Достоевского). Актеры: Михаил Ульянов, Лионелла Пырьева, Кирилл Лавров, Андрей Мягков, Марк Прудкин, Светлана Коркошко, Валентин Никулин, Павел Павленко, Андрей Абрикосов, Геннадий Юхтин, Анатолий Адоскин, Рада Волшанинова, Тамара Носова, Никита Подгорный и др. **(первая серия – 28,8 млн., вторая – 28,3 млн., третья – 22, 7 млн. зрителей. 26,6 млн. на одну серию за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Пырьев (1901–1968) поставил 18 полнометражных игровых фильмов, 15 из которых («Богатая невеста», «Партийный билет», «Трактористы»,

«Любимая девушка», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Испытание верности», «Идиот», «Белые ночи», «Наш общий друг», «Свет далекой звезды», «Братья Карамазовы») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Будучи удачливым, официально признанным комедиографом, Иван Пырьев, начиная со второй половины 1950–х, сделал основную ставку на классические романы Федора Достоевского. После попытки киноверсии "Идиота" он в самом конце своего творческого пути поставил "Братьев Карамазовых". Со свойственным ему темпераментом Пырьев экранизировал этот роман эмоционально и ярко. Не успев завершить съемки фильма до конца, Иван Пырьев скончался. Исполнители главных ролей Михаил Ульянов и Кирилл Лавров завершили итоговое произведение режиссера, постаравшись в максимальной степени сохранить его стиль открытой страсти.

Режиссер и киновед Александр Мачерет (1896–1979) писал, что по поводу этого фильма Пырьева он не раз слышал "неверные обвинения: "крикливо", "оглушительно шумно", "суетливо", "по–театральному многоречиво"... Верно ли это? Не думаю. Более того, убежден в обратном – в том, что личные творческие особенности Пырьева, свойства его художественной одаренности нашли в экранизации великого романа Достоевского наиболее благоприятную, родственную им основу для своего наивысшего проявления. ...Едва ли возможно перенести на экран роман "Братья Карамазовы" во всей его полноте. Утраты множественны, хоть и неизбежны" (Мачерет, 1969: 150–151).

Киновед Ростислав Юренев (1912–2002), на мой взгляд, вполне обоснованно считал «Братьев Карамазовых» главным художественным достижением И. Пырьева, который «дерзко пожертвовал многими линиями, многими идеями романа, сосредоточившись на задаче воплощения его основных характеров. И здесь проявил и смелость, и вкус, и очень глубокое и тонкое понимание индивидуальных особенностей совершенно не схожих между собой актеров» (Юренев, 1978: 142).

Примерно также оценивал последний фильм Ивана Пырьева и кинокритик Александр Караганов (1915–2007), считая, что в «Братьях Карамазовых» «нет художественной разноголосицы. Он отмечен цельностью, последовательностью драматургии и режиссерских решений. В есть стиль. Пырьевский стиль» (Караганов, 1969: 14).

Уже в XXI веке киновед Валерия Горелова писала, что «в «романе» Пырьева с Достоевским «Карамазовы» стоят особняком. Этот фильм для режиссера имел значение принципиальное. В том, что картина стала последней для Пырьева, что он умер в процессе работы над ней, видится некая фатальная закономерность. ... Грушенька (Лионелла Пырьева) сверх меры вульгарна. Да и всему актерскому ансамблю свойственна излишняя форсированность игры — порывистость, крикливость. Одним словом, «буйство красок» — как в прямом, так и в переносном смысле. Иные кадры до невозможности ярки: изобилует красный цвет, который удивительно смело соседствует с зеленым или синим. ... Однако при всех слишком очевидных недостатках есть в фильме нечто, заставляющее преодолеть как бы неизбежную к нему снисходительность и попробовать воспринять его серьезно. ... Под всей толщей карамазовских страстей бьется общая для них тревожно–вопрошающая мысль: «Есть Бог? Есть бессмертие?» И самый внимательный читатель романа не обнаружит окончательного ответа на этот вопрос. Не зря Митя идет за верой на каторгу, чтобы через страдание обрести Бога. Пырьев, в свою очередь, безусловно, сконцентрирован на этом же вопросе. ... И творческая биография Пырьева, и история постановки его последнего фильма могли бы сами послужить материалом для романа, написанного в духе «фантастического реализма», который предпочитал Достоевский» (Горелова, 2003).

Зрители XXI века и сегодня помнят этот фильм И. Пырьева:

«Это безусловно потрясающее кино – истинная экранизация. Смотрела и смотрю его всегда на одном дыхании! На столько мощная работа, проделанная всеми и режиссером и оператором и актерами. Никого нет лучше Ульянова в роли Мити, Лаврова в роли Ивана и Мягкова в роли Алеши. Персонажи настолько живые, ни капли поддельных эмоций, им веришь. А какие красивые героини... Грушенька настолько хороша, что просто слов нет, да и все героини там отменны и прекрасны. Режиссер вложил все свои силы в этот фильм и получился шедевр! Лучшей экранизации я пока не видела!» (Евгения).

«Фильм снят немного в старомодной манере, немного театрализован, но всё–таки производит сильное впечатление, мне, вообще кажется, что этим фильмом Пырьев как бы "реабилитировался" за всю ту низкопробную халтуру, которую он снимал в сталинские годы. Великолепные актёрские работы Ульянова, Лаврова, Мягкова. ... Лионелла Пырьева очень достойно сыграла Грушеньку» (Игорь).

«Достоевский – не самый мой любимый писатель, но экранизацию, сделанную Пырьевым я смотрел на одном дыхании. Мощно! Актерские работы все просто шикарные» (Антон).

Случай на шахте восемь. СССР, 1958. Режиссер Владимир Басов. Сценаристы Валерий Фрид, Юлий Дунский. Актеры: Анатолий Кузнецов, Наталья Фатеева, Николай Боголюбов, Георгий Куликов, Юрий Саранцев, Афанасий Кочетков, Николай Граббе, Николай Парфёнов и др. **26,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Актер и режиссер Владимир Басов (1923–1987) снял 19 фильмов, половина из которых («Щит и меч», «Битва в пути», «Тишина», «Жизнь прошла мимо», «Школа мужества», «Случай на шахте восемь», «Возвращение к жизни», «Необыкновенное лето», «Метель») вошла в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Конфликт положительного героя с нечестным начальником шахты подан здесь сценаристами и режиссером в духе тогдашних оттепельных тенденций, когда многие, казалось бы, навечно застрявшие в своих начальственных креслах руководители подвергались критике...

Здесь, наверное, можно согласиться с мнением киноведа Ирины Гращенковой: «Случай на шахте восемь» «стал попыткой решить новый материал в старой эстетике», хотя «неожиданным и многозначным оказался выбор на роль консерватора, начальника, пораженного болезнью «культа личности», Николая Боголюбова – актера, в 30–е годы игравшего несгибаемых большевиков, в том числе Кирова и Ворошилова» (Гращенкова, 2010: 60).

В год выхода этого фильма в прокат киновед Л. Козлов (1933-2006) писал, что «сценарий Ю. Дунского и В. Фрида был написан профессионально-кинематографично, он, несомненно, явился плодом больших жизненных наблюдений. ... Всё это осталось на экране. Сравнивая сценарий и фильм, мы видим большую лаконичность, как бы «подсушенность» монтажных переходов. ... В остальном режиссер как будто преследовал задачу – как можно точнее перенести на экран то, что предлагалось в сценарии. Так и должно быть. Но это следование должно быть творческим; режиссер должен внести в фильм свой художнический взгляд на жизнь, свою концепцию. А вот фильм «Случай на шахте восемь» явился пассивным воспроизведением сценария, его сильных и слабых сторон. Режиссер показал себя опытным мастером-профессионалом; но он будто торопился, ему будто не хотелось задержаться взглядом на многих сценах, вглядеться в них, наполнить их той конкретностью деталей, которая сообщает образу многоплановость и заставляет видеть в нем живой кусок жизни. Беглость режиссерской разработки образов не обращает на себя внимания там, где образы уже в сценарии выражали четко поставленную общественную проблему и были достаточно разработаны драматургами. Но «очерковой», беглой разработки оказалось совершенно недостаточно для большинства остальных образов. Поэтому и осталась в фильме привеском «любовная линия». ... В этом-то использовании привычных приемов и сказалось наиболее отрицательно то стремление к работе «наверняка», то отсутствие пытливого творческого поиска, которое является, пожалуй, главным недостатком режиссуры фильма» (Козлов, 1958: 30-31).

В целом можно сказать, что Владимир Басов уже в 1950–х годах отличался от многих своих коллег крепкой режиссерской рукой и умением работать с актерами, угадывать зрительские настроения. Пик зрительского успеха наступил для него в конце 1960–х, когда вышла на экраны его экранизация романа В. Кожевникова «Щит и меч» (первые серии этой ленты посмотрели 68,3 млн. зрителей), но и в 1950–х он находился в хорошей творческой форме...

Зрители и сегодня часто вспоминают «Случай на шахте восемь» в позитивном контексте:

«Вот это – настоящее кино! Тут люди занимаются делом, которое действительно нужно стране. Они бьются за него, посрамляя своих потомков, которые взялись полагать, что их создал не тысячелетний труд предков, а бог слепил из глины… Поучительно партсобрание в конце. Вот такая должна быть в обществе демократия, чтобы начальник становился перед лицом самых простых работников и отвечал за свои поступки. На то должен быть закон! Позор и презрение тому обществу, которое добровольно отказывается творить справедливые законы, которое не в состоянии быть "выше сытости"!» (Д.М.).

«Конечно, фильм идеологизирован. … Сюжет, когда подчиненный критикует начальство, тем более с положительным результатом для себя, фантастичен именно в наше время. Меня больше всего впечатляют здесь лица и характеры большинства персонажей. Открытые, прямодушные, искренние, с чувством собственного достоинства. Кузнецов и Фатеева невероятно обаятельны. Контраст с нашим временем поразительный. Когда сегодня пытаются сделать очередную поделку на историческую тему про СССР, фальшь видна прежде всего даже не по сюжетам, а именно по лицам и характерам. Люди–то современные, с печатью нашей веселой эпохи на лице» (Вэйвер).

Расплата. СССР, 1970/1971. Режиссер Федор Филиппов. Сценарист Анатолий Софронов. Актеры: Олег Янковский, Виктория Фёдорова, Любовь Соколова, Леонид Кулагин, Армен Джигарханян, Николай Волков, Руфина Нифонтова, Иван Лапиков, Елизавета Никищихина, Екатерина Савинова и др. **26,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Федор Филиппов (1911–1988) поставил десять полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Хлеб и розы», «Грешница», «Расплата», «Это сильнее меня», «Поздняя ягода») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Драма «Расплата», собравшая ансамбль известных актеров, рассказывала историю о предательстве, совершенном в годы войны, которому нет морального оправдания…

В год выхода «Расплаты» в прокат советские кинокритики отнеслись к ней сдержанно. К примеру, кинокритик Виктор Демин (1937–1993) писал, что «фильм взволнует зрителей всех поколений, хотя бы темой своей. Я уверен, не раз и не два прольются слезы в темном притихшем зале. Прожитые годы не зарубцевали еще следов на наших тронутых войной сердцах. И года думаешь об этом, не хочется подступаться к фильму по всей строгости искусствоведческих претензий, не хочется замечать, что слишком много в нем лобовых, поверхностных ходов, что ответственная и трагическая тема трактована больше вширь, нежели вглубь» (Демин, 1971: 3).

Уже в XXI веке кинокритик Эльга Лындина (1933-2022) подробнее остановилась на той роли, которую в «Расплате» сыграла актриса Виктория Федорова (1946-2012): «В красоте Федоровой было нечто западное, роскошное и изысканное — «не наше»! Актриса соответствовала критериям зарубежного кинематографа своей внешностью, статью, терпкой женственностью. Может быть, поэтому ей часто предлагали роли «модных девушек», как обозначила их сама Федорова. Одна из таких — Катя из фильма «Расплата», давно и окончательно забытого. Великолепно одетая, эффектная невеста главного героя. Богатый (по тем временам) дом, путешествия — словом, предел роскоши для советского человека. Съемки — на фоне Сталинградских монументов. Партнер — Олег Янковский. А в целом богатая, красивая Катя — всего только атрибут богатства и шикарного быта» (Лындина, 2011).

Многие зрители XXI века настроены по отношению к «Расплате» критично:

«Странный фильм. Вроде бы такой интересный сюжет: расплата за предательство. Хороший сценарист. Прекрасные актеры. Необыкновенно красивая пара: Янковский и Федорова. … А в итоге? Слабый, вялый фильм… Сын предателя вырос кристально честным советским человеком. Сам предатель обзавелся семьей и прекрасно жил все эти годы. Вся расплата выражается в том, что старый товарищ не подал ему руки – расстройства на каменном лице Кулагина не отразилось вообще никакого, как и во всех остальных сценах с ним. Итог–то какой? Не будите правду, иначе умрете со скуки» (Елена).

«Н–да, еле досмотрел до конца, даже хорошие актёры не могут спасти фильм, всё вымученно, неестественно, натянуто, наиграно, выдумано. Фильм очень не понравился,

неинтересный и не захватывающий, только на партийных съездах его показывать, да и то – делегаты, наверное, уснули бы! Больше похож на агитку» (Андрей).

Удар! Еще удар! СССР, 1968. Режиссер Виктор Садовский. Сценаристы: Лев Кассиль, Виктор Садовский, Владимир Кунин. Актеры: Виктор Коршунов, Юрий Волков, Валентин Смирнитский, Александр Граве, Галина Яцкина, Владимир Кенигсон, Юрий Толубеев, Владимир Трещалов и др. **26,2 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Виктор Садовский (1922-1997) за свою карьеру поставил семь полнометражных игровых фильмов, в основном на спортивную тему («Ход белой королевы», «Одиннадцать надежд», «Всё решает мгновение», «Девушка и Гранд», «Соперницы», «Мой лучший друг генерал Василий, сын Иосифа»). Однако самой популярной его картиной стала спортивная лента о футболе «Удар! Еще удар!».

В спортивной киноистории под названием «Удар! Еще удар!» накануне ответственного матча советских и западных футболистов ведущий игрок советского клуба был отстранен от игры, но…

В рецензии, опубликованной на страницах журнала «Советский экран», авторов этого фильма хвалили за то, что они «подметили очень типичные явления нашего футбола, в том числе и недостатки. … перед нами раскрывается и внутренний мир героя. … весь ход игры снят великолепно, без назойливых повторений и максимально приближен к футбольной «боевой обстановке» (Мержанов, 1968: 5).

А вот кинокритик Армен Медведев (1938-2022) отметил, что Валентин Смирнитский играет своего героя Сергея «милым и приятным, не больше. Нет в Сергее одухотворенности, влюбленности в спорт. Он одинаково хладнокровен перед игрой и на свидании с любимой» (Медведев, 1968: 3).

Мнения нынешних зрителей об «Ударе…» существенно расходятся:

«Лучший советский фильм о футболе, несёт позитив и добро» (Дмитрий).

«Более слабого и тупого фильма о футболе сложно и представить, а ведь в детстве считал его шедевром! Крайне слабый сюжет, отвратительная режиссура и ужасная игра актёров. Особенно слаб Смирнитский» (Кирф).

49 дней. СССР, 1962. Режиссер Генрих Габай. Сценаристы: Юрий Бондарев, Владимир Тендряков, Григорий Бакланов. Актеры: Владимир Буяновский, Виктор Пивненко, Владимир Шибанков, Геннадий Крашенинников, Эрвин Кнаусмюллер, Василий Макаров, Виктор Филиппов, Сергей Никоненко и др. **26,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Генрих Габай (1923–2003) с 1956 по 1972 годы поставил семь полнометражных игровых фильмов, три из которых («49 дней», «Капитан «Старой черепахи», «Зеленый фургон») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. В 1972 году, Генрих Габай эмигрировал из СССР и оставшуюся часть своей жизни прожил на Западе. С 1973 – до своей кончины в ноябре 2003 года он жил в Нью–Йорке, где ему уже не удалось поставить ни одного игрового фильма… Сразу же после отъезда Г. Габая все его фильмы в СССР были «временно изъяты из советского кинофонда»…

В год выхода драмы «49 дней» в прокат она не вызвал восторгов у кинопрессы.

Так на страницах журнала «Искусство кино» отмечалось, что «простота удалась в фильме. Но не удалось другое, как оказывается, ничуть не менее важное. Авторам не хватило смелости вымысла, а фильму – драматургической стройности. … Отказавшись от проникновения в мысли героев в такие часы и дни, когда это было абсолютно оправдано самой ситуацией, не оставляющей человеку почти ничего, кроме мысли, авторы фильма обеднили произведение. … Но какой интересной, содержательной могла бы стать коллизия переосмысления человеческих отношений, переоценки характеров. … Сорок девять дней трагического плавания … должны быть показаны так, чтобы они стали главными, переломными во всей жизни героев и зрителей. А нам, к сожалению, предъявлены эпизоды

из жизни... Фильм «49 дней» выполняет полезную работу. Но если судить не по водной стихии, а по степени потрясенности человеческих сердец, – был шторм в восемь баллов. А надо бы – все двенадцать» (Волчек, 1962: 85-88).

Вместе с тем, для зрителей «49 дней» в год выхода в прокат прозвучали очень громко, так как рассказали подлинную драматическую историю, произошедшую в 1960 году, когда четверых советских солдат, унесенных на барже в открытое море, спасли американцы...

Адмирал Ушаков. СССР, 1953. Режиссер Михаил Ромм. Сценарист Александр Штейн. Актеры: Иван Переверзев, Борис Ливанов, Николай Свободин, Николай Чистяков, Геннадий Юдин, Владимир Дружников, Алексей Алексеев, Сергей Бондарчук, Михаил Пуговкин, Георгий Юматов, Павел Волков, Ольга Жизнева, Николай Волков, Владимир Этуш, Павел Шпрингфельд, Григорий Шпигель и др. **26,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Корабли штурмуют бастионы. СССР, 1953. Режиссер Михаил Ромм. Сценарист Александр Штейн. Актеры: Иван Переверзев, Геннадий Юдин, Владимир Дружников, Алексей Алексеев, Владимир Балашов, Сергей Бондарчук, Михаил Пуговкин, Георгий Юматов, Павел Волков, Николай Свободин, Михаил Названов, Елена Кузьмина, Николай Волков, Сергей Мартинсон, Ада Войцик, Эммануил Геллер и др. **26,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Ромм (1901–1971) за свою творческую карьеру поставил 12 полнометражных игровых фильмов, девять из которых («Тринадцать», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек № 217», «Секретная миссия», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Убийство на улице Данте», «Девять дней одного года») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Михаил Ромм всегда достаточно сдержанно отзывался об этой своей работе, считая ее вынужденной уступкой «государственному заказу».

В самом деле, «Адмиралу Ушакову» свойственны все черты лент так называемой историко-биографической серии, получившей официальную поддержку во времена «малокартинья . Между тем, батальные сцены этой морской эпопеи были поставлены совсем недурно, да и актерский ансамбль был подобран не из последних. Примерно в том же ключе была поставлена М.Роммом и вторая часть фильма под названием «Корабли штурмуют бастионы».

Так или иначе, именно этой дилогии суждено было стать в ряду последних томов кинематографической «Жизни замечательных людей», вычерченной по сталинскому проекту. Вскоре после выхода «Адмирала Ушакова» на экран наступила «оттепель», и она принесла в кино иные жанры и сюжеты...

В «Истории советского киноискусства» фильмы «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» получили сдержанную оценку: «Привычная расстановка персонажей... Появляются обязательные в биографических картинах тех лет внутренние интриганы и международные шпионы, чьи происки неукоснительно разоблачались к концу фильма. Тем не менее герои уже не разговаривают цитатами из исторических сочинений. Авторы пытаются освободить их от резонерства, придать живость и психологическую сложность. ... И все же каркас жестокой схемы проступал сквозь ткань живых находок, художественных деталей, талантливой выдумки» (История советского киноискусства. Т. 4. М., 1978. С. 25).

Зрители и сегодня смотрят эту военно–историческую дилогию М. Ромма с большим интересом.

Правда, кому–то очень нравится: «Лучший фильм, который я видела за этот год. Ощущение, что побывала в той эпохе. Даже не возникало мысли, что я смотрю на актеров. Других слов нет» (Холи). «Фильм, по всем статьям, превосходный: сильный, патриотичный, с любовью к народу и уважением к своей истории» (Каменоградский).

А кому–то совсем не по душе: «Фильм – карикатура, на манер книжек Пикуля и иже с ним. Соцреализм в исторических декорациях. ... Иначе говоря, этот фильм – сталинское историческое мыло» (С.).

Большая семья. СССР, 1954. Режиссер Иосиф Хейфиц. Сценаристы: Иосиф Хейфиц, Сократ Кара–Демур, Всеволод Кочетов (по роману В. Кочетова «Журбины»). Актеры: Сергей Лукьянов, Борис Андреев, Вера Кузнецова, Алексей Баталов, Ия Арепина, Сергей Курилов, Вадим Медведев, Борис Битюков, Клара Лучко, Екатерина Савинова, Елена Добронравова, Павел Кадочников, Николай Гриценко и др. **26,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иосиф Хейфиц (1905–1995) поставил около трех десятков фильмов разных жанров, многие из которых («Горячие денечки», «Весна в Москве», «Большая семья», «Дело Румянцева», «Дорогой мой человек», «Дама с собачкой», «День счастья», «Салют, Мария!», «Единственная», «Впервые замужем») вошли в число самых кассовых советских кинолент.

В год выхода «Большой семьи» в массовый кинопрокат она была активно подержан прессой. К примеру, журнал «Искусство кино» подчеркнул, что необходимо «поддержать то хорошее, новое, смелое, что в ней есть, порадоваться тому, что в ней ожили некоторые славные традиции нашего кино… Путь у авторов картины и актерского коллектива верный. Нужно еще более уверенно идти по нему. Жизнь советских людей – наших современников – неисчерпаемый источник, питающий настоящее, большое искусство» (Лукин, 1955: 51).

Да и в последующие советские десятилетия драма «Большая семья» воспринималась советскими кинокритиками сугубо позитивно. Так авторы «Краткой истории советского кино» писали, что «семья Журбиных олицетворяет передовую часть рабочего класса, для которой жизнь – это труд, завод, общегосударственные интересы всего народа. … В картине «Большая жизнь» И. Хейфиц раскрылись новые грани дарования И. Хейфица. Режиссер создал динороман о рабочем классе, о новых социалистических чертах его характера» (Грошев и др., 1969: 391–392).

Мнения сегодняшних зрителей о «Большой семье» существенно отличаются:

«Удивительно поучительный и познавательный фильм для современной молодежи, для которой единственная ценность – деньги. История рабочей семьи представлена настолько правдоподобно и масштабно… прекрасная игра замечательных актеров – это не современные по 200 серий, с позволения сказать, сериалы, где из пальца высасывается жалкое подобие несчастной мелодрамы… Советую посмотреть – вы полюбите настоящее Кино!» (И. Синько).

«Какое прямо скажем (в этом фильме) не очень–то уважительное отношение к женщинам – их удел только варить–стирать, рожать и главное – прославлять своих мужиков. А мужики – это класс, они там токари–слесаря, без них никак. Еще очень не понравился мой любимый Лукьянов – старика он сыграть не смог, очень натужно выглядит. Понравилась только красавица К. Лучко, и я очень хорошо понимаю, почему она сбежала из этого города – действительно настолько уже скука, что до оскомины. … Если нам показывают такую крепкую, хорошую семью, то почему в семье нет теплоты? Почему отец не верит своему сыну, не спрашивает, что произошло, почему он расстался с невестой, а сразу же кидается на него с криком "ты государство обманываешь!". Почему и мама не поговорит с сыном, сразу уверена в его вине? Можно показать порядочных, честных, но все–таки не таких же упертых!» (М. Морская).

Хмурое утро. СССР, 1959. Режиссер Григорий Рошаль. Сценарист Борис Чирсков (по роману Алексея Толстого «Хождение по мукам»). Актеры: Руфина Нифонтова, Нина Веселовская, Вадим Медведев, Николай Гриценко, Майя Булгакова, Любовь Соколова, Наталья Кустинская, Нонна Мордюкова, Виктор Авдюшко, Борис Андреев, Владимир Белокуров и др. **25,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Рошаль (1898–1983) за свою долгую творческую биографию поставил больше двух десятков фильмов. Но самой зрительской у него оказалась первая часть трехсерийной экранизации романа Алексея Толстого «Хождение по мукам» под названием «Сестры» (1957). Остальные две части – «Восемнадцатый год» и «Хмурое утро» такого успеха у аудитории уже не имели, хотя тоже вошли в тысячу самых кассовых

советских кинолент. Четвертым фильмом, попавшим в эту тысячу лидеров советского проката, у Г. Рошаля была «Вольница» (1956).

Заключительная часть кинотрилогии, поставленной Григорием Рошалем по роману Алексея Толстого «Хождение по мукам», была встречена советской прессой несколько холоднее, чем две предыдущие. В частности, в журнале «Искусство кино» писалось о «Хмуром утре» так: «Когда мы смотрели «Восемнадцатый год», казалось: нужно еще только усилие, нужно развитие того, что было найдено в этом фильме, чтобы третья серия помогла всей кинотрилогии подняться до уровня народной эпопеи. Однако это последнее усилие в третьей серии оказался недостаточным» (Фоменко, 1959: 55).

Между тем, «Хмурое утро» (1959) вышло в прокат на гребне успеха «Сестер» и «Восемнадцатого года» (1958) и было тепло встречено зрителями.

Да и сегодня многие кинозрители оценивают этот фильм со знаком плюс:

«Отличный фильм, который не устареет никогда и всегда будет полезен для просмотра любым поколениям» (Александр).

«Лучшее, что есть в этом фильме – это Гриценко в роли Рощина. Какая выправка, какая стать! Ножкин против него – просто хлюпик какой–то, да еще и зажат в любовных сценах чрезмерно» (Ромсей).

«Мне очень нравится эта экранизация. Режиссеру удалось не только донести до нас дух того времени, но и показать героев фильма живыми людьми со своими сомнениями, со своими переживаниями. После просмотра этого фильма долго находилась под очарованием от игры Нифонтовой» (Алефтина).

Но есть, разумеется, и мнения «против»:

«Не понравился, актеры какие–то одинаковые и незапоминающиеся, к середине фильма я уже начал путать Телегина с Рощиным, а Даша как будто только что с комсомольского собрания. Вторая экранизация гораздо лучше. Вообще, чувствуется, что это снято в 1950–е года, тогда особо в психологию не вдавались» (Дмитрий).

«Кошмарная экранизация. Не ощущается того времени вообще никак. ... как будто смотришь агитку. Экранизация 1970-х намного более приятная» (Ани Ри).

Гроза над полями. СССР, 1959. Режиссеры Николай Красий и Юрий Лысенко. Сценарист Анатолий Шиян (по собственному роману «Гроза»). Актеры: Генрих Осташевский, Дзидра Ритенберга, Никита Ильченко, Любовь Комарецкая, Валентин Грудинин, Данута Столярская и др. **25,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Красий (1908–1963) успел поставить всего три фильма, из которых только «Грозе над полями» было суждено войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Юрий Лысенко (1910–1994) поставил девять полнометражных игровых фильмов, два из которых («Гроза над полями», «Узники Бомона») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Действие мелодрамы «Гроза над полями» происходит в украинском селе и охватывает довольно большой промежуток времени – от кануна первой мировой войны до революции и войны гражданской...

Советская кинопресса отнеслась к этой картине отрицательно, подчеркивая, что «драматизм, который был заложен в экспозиции фильма, исчезает, уступая место театральности в самом дурном смысле этого слова. Причины этого кроются несравненно глубже, чем а неправильной расстановке акцептов. Ведь сумели же авторы фильма «Сорок первый» довести личную драчу двух влюбленных до большого социального обобщения!.. Но удалось это им прежде всего потому, что были интересно и четко разработаны характеры героев. В фильме же «Гроза над полями» положительные герои, по существу, лишены характеров. К первую очередь это относится К образу Якова Македона. В романе он предстает перед нами сначала простым удалым хлопцем, живущим узкими интересами молодецкой ватаги «парубков». Сложный путь проходит этот человек, становящийся организатором ревкома на селе, руководителем партизанского отряда. К фильме же вся

сложность становления характера Якова исчезла: герой почти сразу предстает чуть ли не убежденным революционером…

Образы героев фильма грешит излишней прямолинейностью, плакатностью. Если в романе почти каждый герой имел свою четкую социально-бытовую, морально-этическую характеристику, то на экране все это уступило место примитивной «индивидуализации» с помощью чисто внешних деталей. «Красные» и «белые» в фильме произносят бесцветные речи, представляющие собой чаще всего голые декларации. Если бы не внешняя, портретная разница актеров, то трудно было бы отличить одного героя от другого! … И как бы ни была целостна композиция фильма, какие бы режиссерские и операторские находки ни украшали его, наконец, как бы драматичны сами по себе ни были события фильма, — без живых, полнокровных человеческих характеров всё это превратилось в холодную схему» (Ахтырский, 1959: 84-85).

Сегодня мало кто из зрителей помнит об этом фильме, пафосно снятом по «историко–революционным» канонам 1950–х годов. Да и киноведы о нем тоже давно позабыли…

Грозные ночи. СССР, 1961. Режиссеры Владимир Довгань и Александр Курочкин. Сценаристы: Владимир Довгань, Александр Курочкин, Георгий Северский. Актеры: Григорий Карпов, Виктор Стрижёв, Игорь Жилин, Анна Дубровина, Анатолий Пазенко и др. **25,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Довгань (1929–2006) поставил 17 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Грозные ночи», «Сердце не прощает», «Трое суток после бессмертия», «Гибель эскадры») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Александр Курочкин (1926–2002) поставил четыре полнометражных игровых фильма, из которых только «Грозным ночам» удалось войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

Фильм «Грозные ночи» рассказывает о борьбе крымских партизан с нацистами в 1942 году. Это типичный для 1960-х фильм о разведчиках в тылу врага, с успехом выполняющих важное задание…

По приказу Гитлера в Крым доставлено огромное орудие, но сведения партизанской разведки помогают советской авиации уничтожить эту гигантскую пушку…

Спустя несколько лет после успешной демонстрации в кинотеатрах «Грозные ночи» надолго оказались вне зрительского доступа, и только в 2020 году на интернет–канале Госфильмофонда этот фильм был выложен для всеобщего просмотра, что позволило ему вновь обрести аудиторию…

Судьба барабанщика. СССР, 1956. Режиссер Виктор Эйсымонт. Сценарист Лия Соломянская (по одноименной повести Аркадия Гайдара). Актеры: Даниил Сагал, Сережа Ясинский, Алла Ларионова, Андрей Абрикосов, Виктор Хохряков, Клавдия Половикова, Александр Лебедев и др. **25,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Лауреат трех Сталинских премий Режиссер Виктор Эйсымонт (1904–1964) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, три из которых (Крейсер «Варяг», «Судьба барабанщика», «В добрый час») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Уже в XXI веке кинокритик Валерия Притуленко писала, что «кристальный коммунист Аркадий Петрович Гайдар позволил себе написать «Судьбу барабанщика» — говоря словами Достоевского, книгу «далеко не безобидную». Писалась она в 1937-38 годах и рассказывала о сыне заключенного — в прошлом командира Красной Армии, ныне отбывающего срок «за растрату». На первый взгляд это — повесть о патриотизме и бдительности. На взгляд внимательный и пристрастный — документ тревожного и трагичного времени. … Перечитайте «Судьбу барабанщика», она пронизана тревогой, смятенностью. «Хорошая жизнь» здесь становится уязвимой, зыбкой, вплоть до того, что порою кажется видением, сном. Реален страх, реальна зловещая тень, отбрасываемая на «хорошую жизнь» неким безымянным злом. … Лояльный Гайдар, естественно, и не мыслил называть все своими именами, но дыхание этого ада описал с удивительной достоверностью. Превращая

большую повесть в сценарий полуторачасового фильма, Гайдар, невольно освобождаясь от «описаний» и авторских отступлений, оставил лишь магистральную сюжетную линию. В результате произведение потеряло то, что составляло ценность и своеобразие литературного первоисточника. «Судьбу барабанщика» Гайдар своею собственной рукой превратил в незамысловатый сюжет о шпионах, напрочь лишенный загадки и обаяния повести с ее тревожным двоением смыслов. Реальность в фильме не просто перестает слоиться и зыбиться, как это было в книге, но, более того, перестает быть реальностью, становится одним из распространенных мифов сталинской эпохи — о врагах и диверсантах» (Притуленко, 1993).

Сегодня мнения читателей о фильме «Судьба барабанщика» (как и о книге А. Гайдара и о самой его личности) порой резко расходятся:

«Замечательный, теплый и добрый фильм... Но, к сожалению, в фильме не передана грозная атмосфера 30–х годов, период страха, ожидания ареста... Несмотря на все недочеты фильм все же смотрится с интересом» (А. Гребенкин).

«В фильме ничего не осталось от чудесной прозы Гайдара, ощущения тревоги, напряженности. Только игра Виктора Хохрякова спасает фильм» (Александр).

Доктор Вера. СССР, 1968. Режиссер Дамир Вятич–Бережных. Сценаристы Дамир Вятич–Бережных, Алексей Леонтьев (по одноименной повести Бориса Полевого). Актеры: Ирина Тарковская (Ирма Рауш), Нинель Мышкова, Георгий Жжёнов, Николай Крючков, Виктор Коршунов и др. **25,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Дамир Вятич–Бережных (1925–1993) поставил 9 полнометражных игровых фильмов, три из них – «По тонкому льду», «Доктор Вера» и «Золото» – вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Военная драма «Доктор Вера» рассказывала историю врача–подпольщицы, работавшей во время оккупации в немецком госпитале.

Фильм имел значительный успех в прокате 1968 года.

Впечатления современных зрителей об этом фильме по–прежнему в основном позитивные: «Посмотрел этот замечательный и суровый фильм. Ирина Тарковская (Ирма Рауш) – прекрасная актриса, очень обаятельная, женственная, играет сильно, глубоко. Отлично играют Жжёнов, Коршунов, Крючков... Достойный фильм. Самим надо смотреть и детям показывать» (Алекс).

Звёзды на крыльях. СССР, 1955. Режиссер Исаак Шмарук. Сценаристы Евгений Помещиков, В. Безаев. Актеры: Лев Фричинский, Вячеслав Тихонов, Юрий Боголюбов, Александр Антонов, Валентина Куценко, Лариса Кронберг, Юрий Тимошенко и др. **25,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Исаак Шмарук (1910–1986) был одним из самых кассовых советских режиссеров 1950–х: сразу три его фильма этих лет («Судьба Марины», «Звезды на крыльях», «Без вести пропавший») вошли не только в тысячу, но даже в 500 самых популярных советских кинолент. Однако потом режиссер словно потерял боевой задор, хотя и попытался развивать свой зрительский успех, достигнутый на жанровом направлении мелодрамы и военной драмы.

В год выхода драмы из жизни летного училища «Звезды на крыльях» состоялась дискуссия кинематографистов, опубликованная затем в газете «Советская культура». В ее ходе режиссер Михаил Ромм (1901-1971), нисколько не очарованный обаянием молодого в ту пору актера Вячеслава Тихонова, оценил эту ленту так: «Ничего нельзя возразить против темы фильма: воспитание молодых офицеров морской авиации. Об этом стоит рассказать с экрана. ... Но почему же все-таки картина скучна, зажечь сердца, взволновать по-настоящему она не может? Главная причина здесь в том, что сценаристы не создали настоящих характеров... Судьбы героев не волнуют, не трогают» (Ромм, 1955: 3). В ответ «режиссер И. Шмарук признал, что, создавая «Звезды на крыльях», он не смог отстоять свои творческие замыслы, шел на компромиссы» (Цит. по: Ромм и др., 1955).

Сегодняшние зрители относятся к «Звездам на крыльях» как позитивно, так и крайне негативно:

«Чудесный фильм. Именно вот такие фильмы и нужны молодым людям при выборе профессии» (С.В.)

«Унылая тягомотина. Герои говорят лозунгами с плакатов. Очень скучно» (Пасквилянт).

«По–моему, фильм очень слабый. Наивный, пафосный, приукрашенный. Причёски у молодых лётчиков–курсантов как только что из парикмахерского салона. ... Всерьёз никак не воспринимается» (Б. Нежданов).

Стучись в любую дверь. СССР, 1958. Режиссер Мария Фёдорова. Сценарист Валентина Спирина. Актеры: Вячеслав Подвиг, Александр Граве, Валентина Телегина, Михаил Ульянов, Юрий Медведев, Людмила Карауш, Володя Еронин, Виталий Коняев, Владимир Кулик, Валерий Носик и др. **25,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

За свою короткую жизнь режиссер Мария Фёдорова (1920–1968) сумела снять только шесть фильмов, из которых только социальной драме «Стучись в любую дверь» удалось войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

Завязка ленты «Стучись в любую дверь» такова: капитан Сушков назначен служить в детской комнате милиции. Он пытается перевоспитать местного хулигана Генку, который, как выясняется, связан с преступником Прохоровым...

В этом фильме выдающийся актер Михаил Ульянов (1927-2007), на мой взгляд, психологически убедительно сыграл одну из своих немногих в богатой творческой биографии отрицательных ролей.

Кинокритики Нея Зоркая (1924–2006) и Ирина Шилова (1937–2011) отмечали, что в этом фильме актер Михаил Ульянов делает интересный эксперимент «ухода от себя» «в роли Прохорова — матерого преступника–рецидивиста... Доброжелателен, открыт и обаятелен Прохоров, скромный шофер, исправный жилец, снявший чистенькую комнату у простодушной хозяйки. ... Ульянов ничего не меняет в своем привычном внешнем облике. Но постепенно, от эпизода к эпизоду, симпатичный облик обнаруживает себя как умелая маскировка. В глазах Прохорова проглядывает холодная настороженность, расчетливая жестокость игрока. Проступает иная пластика — натренированная и цепкая. Типаж преображается именно внутренне, сознательно актером отстраняется» (Зоркая, Шилова, 1974).

Сегодня фильм «Стучись в любую дверь» практически забыт зрителями, как, впрочем, забыта и сама Мария Фёдорова, посвятившая свое творчество детско–юношеской тематике.

Те немногие зрители, что еще помнят эту картину, отзываются о ней положительно:

«Прекрасный фильм. Очень хорошие актеры» (М. Новикова).

«Симпатичный фильм. Конечно чёрно–белый по сюжету: "плохие ребята" играют в карты, курят и любят рок–н–ролл, а "хорошие" – работают на стройке и танцуют вальс с правильными девушками. Но так было принято снимать в те годы – идеологически выдержано. Но всё равно фильм смотрел с удовольствием и интересом, хорошие актёры – тоже немаловажно» (Влад).

«Господи, душевный какой фильм! Оптимизм, вера в то, что будущее будет хорошим, спокойным, мирным, творчески–трудовым. Вера в людей – в то, что люди в основном хорошие, а те, которые пока не очень – не отпетые, а напротив, поддаются исправлению. ... Завидую иногда своим родителям, что их молодость пришлась на это удивительное, оптимистичное, динамичное время – вознаграждение им после войны. Игра актеров замечательная. Тоже удивилась, что Ульянов играет отрицательную роль. Мне кажется, что она у него неплохо получилась. Вначале он так харизматичен, обаятелен, что и поживший человек ошибется по поводу его характера, а не только подростки без всякого жизненного опыта» (Элиабель).

Горячее сердце. СССР, 1953. Режиссеры: Геннадий Казанский, Владимир Кожич, Антонин Даусон (по одноименной пьесе А.Н. Островского). Актеры: Геннадий Мичурин, Анна Белоусова, Тамара Алёшина, Александр Чекаевский и др. **25,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

На счету театрального режиссера Владимира Кожича (1896–1955) только два фильма–спектакля. Его коллега **Антонин Даусон (1908–2002)** поставил фильмов–спектаклей гораздо больше – 15. Два из их совместных фильмов–спектаклей («Живой труп» и «Горячее сердце») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Геннадий Казанский (1910–1983) известен многими своими работами в кинематографе: за свою творческую карьеру он поставил 16 фильмов, часть из которых вошли в тысячу самых популярных советских кинолент («Горячее сердце», «Старик Хоттабыч», «Человек–амфибия», «Музыканты одного полка», «Угол падения», «Грешный ангел»). Главным его хитом был, конечно, «Человек–амфибия» (65,5 млн. зрителей), но и «Старик Хоттабыч» тоже собрал немалую аудиторию.

Драму «Горячее сердце» сегодня помнят немногие зрители, но те, кто его видел, отзываются положительно: «Это фейерверк из огромной работы режиссеров, актеров, костюмеров, гримеров и особенно художников–декораторов... Каждая секунда и каждый сантиметр пространства в действии. ...Эта постановка на века» (Новикова).

Наследники. СССР, 1960. Режиссер Тимофей Левчук. Сценарист Игорь Луковский. Актеры: Нина Иванова, Полина Куманченко, Владимир Гусев, Борис Чирков, Юрий Максимов, Иван Переверзев, Микаэла Дроздовская, Валерий Квитка, Сергей Дворецкий, Анатолий Юрченко, Всеволод Ларионов, Олег Борисов и др. **25,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Тимофей Левчук (1912–1998) – один из советских «киногенералов», за свою творческую карьеру поставил 18 фильмов, пять из которых («Два года над пропастью», «Калиновая роща», «Наследники», «Киевлянка», «Дума о Ковпаке» («Набат») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Дилогия «Киевлянка» – «Наследники», сюжетно охватывающая временной промежуток с 1917 до 1960 года – входит в число самых кассовых фильмов Т. Левчука. Чего здесь только нет: и революция в Петрограде, и опереточная Киевская Рада, мечтающая о самостийной Украине от Карпат до Кубани, и вредители на социалистическом производстве, связанные с немцами, и честные, справедливые сотрудники НКВД, и нацисты–оккупанты, готовые расстрелять пятилетнего мальчишку, и испанские беженцы, и героические партизаны, и злобные франкисты, и обвинения в адрес католической церкви, и триумф советской индустриализации 1950–х...

Кинокритик Нина Игнатьева (1923–2019) писала в журнале «Искусство кино», что «если в первой серии «Киевлянки» можно было обнаружить во многом удавшуюся попытку проследить за частными судьбами судьбу народа, то уже во второй серии правда жизни стала уступать место схематичным построениям, декларативным способам раскрытия идеи. В «Наследниках» эта тенденция проявилась наиболее последовательно и полно. Прежде всего — в сценарии И. Луковского. Думается, сценарий И. Луковского — яркий пример холодного, ремесленного подхода к решению темы, стремления всего лишь «откликнуться» на актуальную проблему, а не постичь во всей глубине и сложности новизну и существо жизненных явлений. Иначе не решались бы в произведении с такой незавидной легкостью все затронутые вопросы. А их в сценарии более чем достаточно: и эстафета рабочего класса, передаваемая из поколения в поколение, и ответственность за свой и общий труд, и моральный облик молодого человека, и воспитание нового сознания, и интернациональная солидарность, и вероломство церкви... Уже одно только количество поднятых проблем говорит о несерьезном отношении к ним сценариста, о неизбежности иллюстративной подачи материала. Фильм наглядно подтвердил это. Он предстал перед зрителем как набор открыток, каждая из которых, подобно последним страницам школьного учебника арифметики, дает ответ на заданный вопрос, содержит моральные прописи. ... По такому же

принципу поверхностной иллюстративности строится и режиссура Т. Левчука. Постановщик лишь запечатлевает на пленке то или иное событие, ограничивается фиксацией факта, а не ищет образные решения, способные художественно обобщить его смысл. ... Неудача «Наследников» тем более досадна, что фильм касается явлений, характерных для нынешнего дня, вопросов, важных для воспитания молодого поколения, человека нового, коммунистического общества» (Игнатьева, 1961: 93–94).

Мнения о «Наследниках» зрителей XXI века, как правило, существенно расходятся в зависимости от политических взглядов:

«Хороший фильм, пусть и похож немного на сказку со счастливым концом. Жизнь показана такой, какой она была в своей сути: люди верили, стремились, трудились, любили. Великое поколение» (Елена).

«Посмотрел фильм "Наследники". Ничего особенного. А уж перенос места действия фильма в Испанию 60–х вообще выглядит карикатурно. Понятно, что там был мрак и нищета, но зачем все это показывать в отечественном фильме о машиностроительном производстве. Также интересен пассаж старого рабочего о "войсках прогресса и бандах реакции" в каждом человеке со ссылкой на Ленина. Здесь по сути все верно, но в общем такие вот рабочие пытались восполнить недостаток общего образования путем прочитывания Ленина от корки до корки. Это иногда приводило к плачевным последствиям» (Сергей).

Павел Корчагин. СССР, 1957. Режиссеры Александр Алов и Владимир Наумов. Сценарист Константин Исаев (по роману Н. Островского «Как закалялась сталь»). Актеры: Василий Лановой, Эльза Леждей, Тамара Страдина, Владимир Маренков, Павел Усовниченко, Дмитрий Милютенко, Александр Лебедев, Лев Перфилов и др. **25,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

На совместном творческом счету **режиссеров Александра Алова (1923–1983) и Владимира Наумова (1927-2021)** 10 фильмов, 5 из которых («Тревожная молодость», «Павел Корчагин», «Бег», «Тегеран–43», «Берег») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Революционная драма «Павел Корчагин» – одна из самых известных работ А. Алова и В. Наумова. В целом эта темпераментная работа режиссеров вроде бы вполне вписывалась в оттепельную атмосферу возвращения к «революционным истокам», к идеям «правильных» «комиссаров в пыльных шлемах». Но при всем этом фильм вызвал нешуточные споры.

В идеологически выверенном духе трактовал «Павла Корчагина» в год его выхода на экран режиссер Фридрих Эрмлер (1898–1967): «Мне картина чрезвычайно понравилась. Чрезвычайно — я употребляю это слово с полным сознанием его смысла. И понравилась она мне чрезвычайно потому, что она удивительно чистая, потому что она талантливая, и потому что в ней бьется пульс жизни. ... Некоторые говорят, что смотреть эту картину слишком тяжело. Но, к радости моей, никто не хочет уйти из зала. Думается мне, что так будет с огромным, подавляющим большинством людей и в особенности молодых людей, которые не только увидят, но и почувствуют, поймут, сердцем поймут, а не только мозгом, какой была революция, как происходило становление советской власти. ... О трагедийном герое... В картине создан образ чистого, смелого, до последнего вздоха преданного великим идеям Революции героя Павла Корчагина, — по крайней мере я так ощутил, и так, вероятно, будут ощущать очень многие. Создана картина, воскрешающая героические дни становления советской власти, гражданской войны, борьбы за наше сегодня» (Эрмлер, 1957).

Кинокритик Юрий Ханютин (1929–1978) акцентировал внимание на том, что «авторы фильма показали людей, отдававших жизнь на самом трудном, прозаическом участке революции. Эти ребята, ложившиеся костьми под бандитскими пулями, сгоравшие от тифа в нетопленых бараках, не торговались, не высчитывали, не соизмеряли величину своей жертвы с возможными результатами. Они просто выполняли свой долг... Фильм «Павел Корчагин» — плевок в лицо зажравшимся обывателям, делягам с комсомольскими билетами и без оных, всегда и прежде всего подсчитывающим «что они с этого будут иметь». Его нельзя не заметить, нельзя обойти — этот гневный, пронзительный подтекст фильма.

Он не увещевает, а клеймит. Кажется, вместе с Иваном Жарким, трясясь в исступленной злости, авторы бросают в лицо всем чистеньким, благополучным, расчетливым: «Эх, пулеметом бы вас!» Фильм только рассказывает о мельчайшем, в сущности, трудовом эпизоде первых революционных лет, а думать заставляет о днях сегодняшних, заставляет ощутить острую ответственность за судьбы дела, которое было оплачено такой дорогой ценой, и ненавидеть тех, кто пытается нагреть на нем руки. Это, очевидно, и есть подлинная современность... По лаконизму и образной силе режиссерских решений, по выразительности деталей этот фильм, бесспорно, займет выдающееся место в нашем кино. … Мы увидели в этом фильме «душу живу», увидели художников, мыслящих самостоятельно, своеобразно. Сумевших тему Октября и гражданской войны, так привычно укладывающуюся в схему революционного фильма, где есть шпик и подпольщик, залп «Авроры» и кавалерийская атака, решить по–новому и современно. … Его нельзя не уважать, Корчагина — Ланового. Перед ним преклоняешься, но полюбить его все–таки трудно. Павел Островского, даже в самые трудные минуты сохранявший юмор, умевший принципиальность сочетать с широтой и беспощадность с человечностью, — ушел. Вместо него возник прямой, как натянутая струна, человек, подвижник, несущий свой тяжкий крест. Идея служения революции подменена в чем–то идеей жертвенности во имя революции. … Почему веселого, жизнерадостного Павку сменил страстотерпец, подвижник, аскет? Очевидно, образ человека, отдающего свою жизнь во имя революции, возник для авторов как протест против обывательщины. Но авторы не смогли увидеть Корчагина таким, каким видел его Островский: человеком, для которого подвиг был естествен, как дыхание, был высшим выражением его цельной человеческой натуры. Корчагину не нужно было стирать улыбку, отдавая жизнь для революции. В этом была для него и радость жизни, наиболее полное самовыражение. Алов и Наумов — в этом весь парадокс! — посмотрели на Корчагина в чем–то глазами того мещанина, против которого они сами воюют. Подвиг Корчагин в фильме совершает вопреки своему человеческому существу, он все время ломает себя, наступает на горло собственной песне. Служение революции для него — тяжкий крест, религиозный подвиг» (Ханютин, 1957. Цит. по: Ханютин, 1995).

Мнение литературоведа Ефима Добина (1901–1977) во многом расходилось с трактовкой Юрия Ханютина. Е. Добин считал, что в «Павле Корчагине» «появился образ подлинного героя. В исполнении артиста В. Ланового Павел Корчагин был именно таким, каким мы его себе представляли. Чистый и мужественный, сосредоточенный и пылкий, даже возвышенный, но без тени слащавой иконописности и риторической парадности. … Режиссерам удалось очень верно воплотить характерную черту юного революционного поколения того времени — его чистоту и ригоризм. Революции должно быть отдано все. … В «Павле Корчагине» … отпечаток драмы, даже трагичности. Слишком велик идейно–нравственный максимализм Павла Корчагина. Так неуступчив он — даже в самом малом — в своем понимании долга перед революцией. … Большая заслуга Алова и Наумова, что, окруженный в фильме ореолом возвышенности, Павел Корчагин остался земным и живым» (Добин, 1962). Однако финал статьи Е. Добина полностью перечеркивал все его похвалы позитив, процитированные нами выше: «Нагнетанием мрака Алов и Наумов погрешили и против художественной, и против исторической правды. Это ничем не оправданный порок картины» (Добин, 1962).

С этим выводом были полностью согласны авторы «Краткой истории советского кино», убежденные, что в «Павле Корчагине» революция «выглядит как пора мрачная, фатально требующая жертв. … для героев «Павла Корчагина» и особенно «Ветра» служить революции – значит обречь себя на страдания и смерть, заведомо отречься от радости и непосредственности, свойственной молодости. Это умозрительное толкование эпохи на конкретном языке кино прозвучало субъективно и, по существу, неверно» (Грошев и др., 1969: 410–411).

С такого рода критическими подходами был не согласен писатель и сценарист Михаил Кураев, который обращал внимание читателей, что в «Павле Корчагине» «авторы фильма широко пользуются острыми эмоционально–выразительными приемами, которыми так богат кинематограф, чтобы передать зрителю свой восторг, свое восхищение людьми легендарного поколения. Как и в жизни, где сложно переплетается высокое и низкое, трагическое и смешное, страшное и прекрасное, в фильме сочетаются документальность, хроникальность и обобщенность, вырастающая до символа бытовая деталь и высокая

поэтическая образность. Особого внимания заслуживает цветовое, живописное решение фильма. Краски то блекнут, словно растворяясь в застойной пыли, висящей над захолустным городком, то вспыхивают жарким светом боя. ... В фильме «Павел Корчагин» преобладает изображение трудностей, невзгод и лишений, которые пришлось перенести Корчагину, его товарищам, молодой Советской стране в те суровые годы. Нужно вспомнить, сколько бутафорности, приглаженности было в фильмах послевоенного десятилетия, претендовавших на изображение подлинных сложностей жизни, нужно вспомнить все это, чтобы представить, насколько вразрез с эстетикой демонстрации парадных доблестей был создан фильм «Павел Корчагин». Однако отсутствие в фильме формального равновесия «светлых» и «темных» тонов ставилось критикой в вину постановщикам картины. А ведь авторы фильма пошли наиболее трудным, но, несомненно, плодотворным путем: отказавшись от преподнесения зрителю прямолинейных оптимистических схем, они сумели наполнить подлинным оптимизмом сцены, изображавшие самые критические, самые напряженные и трудные моменты жизни героя. Такой способ утверждения жизни, утверждения веры в человека, в его мужество, твердость и непобедимость точно соответствует эстетике романа Н. Островского «Как закалялась сталь». ... Вызывает недоумение, чем руководствовались критики, упрекая авторов фильма «Павел Корчагин» за сгущение трагических тонов в эпизодах строительства узкоколейки. Наверное, их смущала непривычная беспощадность правды этих сцен» (Кураев, 1965).

Кинокритик Армен Медведев (1938-2022) был убежден, что «с точки зрения бытовой достоверности его Павка мало похож на комсомольца 20–х годов. Вообще облик эпохи дан в фильме предельно обобщенно, без излишней детализации. Режиссеры подчеркнуто отрешают слова и поступки героя от определенных исторических обстоятельств, стремясь приблизить Павку к нашему времени. Корчагин прекрасен в своей старенькой тужурке и опорках, среди грязи, дождя и снега. А. Алов и В. Наумов настаивают на том, что их герой красив так же, как и его жизнь. Они не скрывают того, что их Корчагин — человек исключительный. Мы постоянно видим героя фильма в моменты наивысшего душевного подъема и напряженных размышлений. Конечно, создатели фильма не случайно увидели своего героя именно таким: романтически прекрасным, стоящим над бытом и над людьми, его окружающими. И даже выбор актера был своего рода репликой в споре о герое. Молодые режиссеры отвергли облик героя, который утверждался в нашем кинематографе в то время.

К их чести, они были среди тех, кто заметил опасность заземления души и мыслей героев многих фильмов тех лет. Но что предложили они взамен? Здесь мы хотели бы с ними поспорить. Легче всего это сделать, призвав в свидетели зрителей, которые все–таки сдержанно приняли Павку. Фильмы с участием того же Н. Рыбникова пользовались несравненно большим успехом, чем лента А. Алова и В. Наумова, не потому, что зритель не хотел видеть Корчагина. Но Корчагин в фильме стал иконой. Блестяще, смело и убежденно выполненной иконой. Символом веры, так сказать. «Восхищайтесь им, — призывали авторы. — Он выше нас. Он вынес то, что не вынесли многие». И это насторожило зрителей, увидевших в герое–иконе нечто знакомое и чужое» (Медведев, 1968).

В середине 1970–х киновед Иван Корниенко (1910–1975) в своей монографии «Киноискусство советской Украины» вернулся к «правильно–партийной» трактовке фильма А. Алова и В. Наумова: «В центре картины — фигура Павки Корчагина, роль которого блестяще сыграл тогда еще совсем молодой актер В. Лановой. Авторы стремились показать, что революция побеждала, несмотря на неслыханные трудности, что путь к новой жизни был не легок, что сталь закалялась в огне суровых битв на всех фронтах. В обрисовке трудностей той далекой норы есть прямая полемика со многими картинами послевоенных лет, изображавшими прошлое и настоящее в розовых и голубых красках. Описание революционных лет не было для режиссеров самоцелью — они хотели подчеркнуть великий подвиг первого поколения комсомольцев, чтобы обратиться к своим современникам с призывом — быть достойными продолжателями славного дела, с честью нести эстафету социалистического строительства. ... Алов и Наумов доказали, что молодежи можно доверять серьезные темы, что новое поколение кинематографистов пришло па студию не с пустыми руками. Поскольку забота о достойной смене была поставлена партией в повестку дня, молодежи стало легче выйти на дорогу самостоятельного творчества и проявить широко свои способности» (Корниенко, 1975: 165–166).

В конце 1970–х киновед Стелла Гуревич писала, что в эпоху «оттепели» «символом веры молодых кинематографистов становится отказ от громкой фразы, от ложной патетики во имя простого доверия к человеку (человеку такому, каков он есть, а не человеку–«винтику» и не «Человеку с большой буквы»). Героика революции приближается к современнику, очеловечивается памятью о том, что люди, из которых можно было бы делать гвозди и которых можно было закалять как сталь, — при всех обстоятельствах оставались живыми людьми, только людьми и больше всего людьми. ... Через живого Павла Корчагина в фильм пришло и живое для зрителя ощущение времени, связанного с конкретной судьбой героя. ... Критики, а также кинематографисты–практики, и, среди них И. Пырьев, Ю. Райзман, отчасти Ф. Эрмлер, упрекали создателей «Павла Корчагина» за нагнетание страданий и лишений, мрачных картин, грязи, физических и душевных испытаний, выпавших на долю героя. Думается, однако, что молодые режиссеры не утратили здесь чувства меры. Алов и Наумов стремились показать именно чрезмерность испытаний, сквозь которые суждено было пройти их Корчагину, чью роль играл В. Лановой, актер ярко выраженного романтического склада. В сторону романтизации героя и были направлены усилия режиссуры. Отсюда — нагнетание страданий, заострение трагических мотивов, в которых звучали подчас ноты жертвенности и обреченности. Корчагин из романа Островского претерпел, таким образом, существенные изменения. В нем появилась внутренняя близость к героям романтической прозы 1920–х гг., прочитанной глазами художников второй половины 1950–х. Режиссеры стремились воссоздать романтическое мироощущение первых лет революции — во всей его первозданности и чистоте» (Гуревич, 1978).

Спустя почти тридцать лет со дня создания фильма «Павел Корчагин» кинокритик Виктор Демин (1937–1993) подчеркнул и иную грань этой драмы: «Человек, поглядите, себя не жалел для других, для общего блага, а вы? Вы способны жить так?» — как бы спрашивала картина у своих зрителей. В этом фильме у Корчагина появился новый враг. Беляки разбиты, будут скоро изведены налетчики и лесные банды, недолог час замаскировавшихся вредителей и двурушников. Но зато расцветают махровым цветом мещане и равнодушные всех сортов. Огромной, многозначительной панорамой был снят проход героя по рыночной толкучке. Вот они, крикливые, назойливые, наглые мешочники, барахольщики, менялы, эта шушера, мелочь, пыль на ветру, имя же ей легион... Все они — за себя, за себя, только за себя! А он, строго, отрешенно проходящий сквозь гогочущую, рыгающую, сквернословящую толпу, он тем–то и велик, что живет не для себя, что высшее его счастье — отдать все силы борьбе за освобождение человечества. Кто–то из тех, кто называл себя его товарищами, способны струсить или ослабеть. Кто–то, измученный узкоколейкой, болезнью, недоеданием, сбежит. Кто–то другой истерично бросит комсомольский билет... Этот, совсем еще юный, кинется что–то кричать обличительное, захлебываясь от нервической вспышки, — Павел обхватит его, свалит на нары рядом с собою, не даст докончить святотатство. Оступиться легко — потом не отмоешься. Погоди, браток, приди в себя, поплачь, успокойся, а там снова возьмемся за лопаты и ломы» (Демин, 1984).

Литературовед и кинокритик Лев Аннинский (1934–2019) писал, что «романтическая версия человека у Алова и Наумова строилась на фундаменте веры во всепобеждающую силу революционной убежденности. Но они истолковали эту веру с почти математической прямолинейностью. В жизнеописании Н. Островского Алов и Наумов выделили одну линию: преодоление страдания силой веры. ... Алов и Наумов засняли в роли Павла молоденького Василия Ланового — им нужен был тип подвижника; Лановой вполне подходил — он должен был не столько сыграть, сколько обозначить волю и духовность; он это сделал; его актерская скованность даже помогла ему — он создал эмблему фанатической верности долгу и идее. ... Но именно так интерпретировали человека Алов и Наумов: очищенная от всего человеческая духовность, ножом проходящая сквозь очищенную от всего человеческого вещную плоть. Здесь романтическое доведено до предела, до фанатизма, до ненависти ко всему, что не может встать на эту гипотетическую высоту духа. ... Алов и Наумов воссоздали не просто мир революционной романтики в том очищенном, откристаллизованном варианте, какой продолжал существовать в их сознании. Они сделали этот мир подвига аргументом в споре. ... простейший, юношеский, прямолинейный вариант этического поиска: никаких компромиссов. К чему это ведет? К жертвенности? Да! К аскетизму? Да! Ко вшам, к фанатизму, к незамутненной вере!

Красиво? Очень. Порыв молодых режиссеров прозвучал благородно и страстно. И что же? Мастера кинематографа вспомнили свою молодость, дрогнули сердцем, защитили Алова и Наумова от упреков: их подкупило благородство и страсть. По–другому отреагировали новые практики, позиция которых была куда реалистичнее. Писавшие письма в газету комсомольские работники остро почувствовали другую сторону фильма — наивность. «Хотя бы гармошку оставили, аскеты несчастные!» — этот упрек, странный с точки зрения эстетической теории, тем не менее представляется мне очень и очень реальным: представьте, что надо этим самым комсомольским работникам 1957 года идти в молодежь, а молодежь эта новая читает новые книжки, переезжает в новые дома и учится–таки в университетах — одним словом, она продолжает жить и работать отнюдь не в условиях 1920 года, и простой аскетикой ее увлечь трудно. Едва примерили к человеку аскетический стиль, как человек взбунтовался: мне с гармонью легче!» (Аннинский, 1989).

Уже в постсоветские времена кинокритик Ирина Шилова (1937–2011) писала, что в «Павле Корчагине» проявляются характерные черты режиссерского стиля А. Алова и В. Наумова: «экспрессивность, аттракционность монтажных стыков, повышенная напряженность, создание образной системы, сочетающей романтические мотивы с жестким осознанием обреченности такого героя» (Шилова, 2010: 21).

А киновед Виталий Трояновский задавался вопросом, почему в «узкоколеечных» эпизодах «Павла Корчагина» «весь этот кошмар так притягателен? Потому что в нем достигается та степень свободы и вдохновения, которая недоступна в обычных нормальных условиях. Душа не отлетела от тела, но уже не зависит от него, потому что последний предел телесных возможностей пройден. Есть глубокая правда в том, что именно революциям свойствен этот наркотический восторг, без которого человек и человечество могут кому–то показаться скучноватыми. И до и после «Павла Корчагина» многие пытались передать эту озаренность актерскими средствами, но не достигли того, что Алову и Наумову и их операторам Шахбазяну и Миньковецкому удалось сделать монтажно–пластическим путем. … И эпизод строительства узкоколейки — один из самых вдохновенных киноснов о революции. Причем в нем есть та глубокая иррациональность, которой недостает другим. … И, по существу, весь фильм — это борьба с собственным телом. Душа полностью отдана идее, и в ней нет никаких противоречий. А вот тело сопротивляется, оно болит, оно тянется к любви и покою, но они невозможны. … Может быть, это тот же самый стоицизм, что и у Павла, но здесь он на грани цинизма. И вся история их отношений может читаться как вариант вечного сюжета о жертве самым дорогим — сыном — ради спасения рода людского или о расчетливой жертве не собой, а другим, которого ты увлек красивой идеей» (Трояновский, 1996).

Киновед Евгений Марголит подчеркивает, что «лицо молодого Василия Ланового — не лицо, а лик аскета, сама духовность с атрибутами христианского мученика, начиная с первого же кадра. … Но парадокс состоит в том, что вся атрибутика христианской религии, знаменовавшей приход личностного начала в культуру направлена на создание образа мифолого–эпического по своей сути. Корчагин Алова и Наумова есть прежде всего воплощение энергии революционного класса, как любой герой традиционного эпоса — воплощение державной государственной мощи. Отсюда — абсолютное отсутствие в фильме характеров, персонажей, окружающих Павла. Естественно, ибо он есть общее их воплощение, и характерность их отобрана этим героем, вобравшим ее в себя без остатка. И без отдачи» (Марголит, 1996).

Зрительские споры о «Павле Корчагине» не утихают и сегодня:

«Василий Лановой – неистовый Павка Корчагин. Вот какие идеалы нужно прививать современной молодёжи на примере этого замечательного фильма!» (А. Петров).

«Именно такие фильмы следует показывать нашей молодежи. Василий Семенович как всегда бесподобен» (Ю. Медведева).

«Лановой, конечно, замечателен в этой роли. … И даже можно сказать – отпечаток эпохи. Но при чем тут воспитание современной молодежи? Отрезвитесь, господа. Если современная молодежь начнет себя вести, как Павка Корчагин, вы первые начнете звонить в милицию. Упаси Бог вас от таких разбойников»(Юрий).

Море студеное. СССР, 1955. Режиссер Юрий Егоров. Сценаристы Владимир Крепс, Константин Бадигин. Актеры: Николай Крючков, Геннадий Юдин, Михаил Кузнецов, Эльза Леждей, Марк Бернес и др. **25,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Егоров (1920–1982) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, девять из которых («Простая история», «Добровольцы», «Море студеное», «Отцы и деды», «Однажды, 20 лет спустя», «Если ты прав...», «Человек с другой стороны», «Они были первыми», «За облаками – небо») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Драматическая история русских рыбаков XVIII века оказалась близка миллионам советских зрителей опять–таки по причине приближенности к массовым народным вкусам: «Фильм замечательный. Пример того, как нужно ставить исторические фильмы. Какое внимание планам, деталям, историческому соответствию!» (Н. Фомин). «Очень хороший фильм! Смотрела с огромным удовольствием. Такие красивые съёмки, пейзажи, костюмы поморов. Актерский состав прекрасный» (Коломба).

Аннычка. СССР, 1969. Режиссер Борис Ивченко. Сценаристы Борис Загорулько, Виктор Ивченко. Актеры: Любовь Румянцева, Григоре Григориу, Константин Степанков, Иван Миколайчук, Иван Гаврилюк, Борислав Брондуков и др. **25,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Борис Ивченко (1941–1990) поставил 11 фильмов, но настоящий зрительский успех имели только две его первых работы – «Аннычка» и «Олеся». Именно эти его мелодрамы и вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

...1943 год. Великая Отечественная война. Гуцулка Аннычка находит в лесу раненого...

В год выхода картины «Аннычка» на всесоюзный экран кинокритик Инна Лёвшина (1932-2009) писала о ней так: «Не знаю, в каким жанре собирались делать «Аннычку» авторы фильма. Сделали они, по-моему, песню. Народную несню, которая всегда проявляет себя свободно, раскованно: в ней и драма, и романтика, и быт, и интрига, и социальная точность характеристик. Тем и обаятельна эта картина, что стихия народного творчества не кончается в ней национальными костюмами и певучим гуцульским речитативом. Строй народной песни диктует фильму всё его образное мышление — от сюжетосложения (с пляской-триадой) до фотографии. ... Любовь Черновал-Румянцева сумела выразить поэзию этого гуцульского песенного фильма. Так ей пристали народные одежды, такая она ладная, крепкая, черноглазая дивчина, столько в ней детского простодушия, женского лукавства, зрелой воли и мужества, что фильм-песня естественно поет прежде всего о её судьбе и называется именем героини — «Аннычка» (Левшина, 1969: 41-42).

Военную мелодраму «Аннычка» из–за западно–украинской тематики сегодня не очень принято вспоминать, но некоторые зрители этот фильм все еще помнят:

«Интересный фильм, гениальная игра актеров. Была бы рада посмотреть этот фильм еще» (Ольга).

«Сильный фильм. Созвездие прекрасных талантливых актёров. Сердце сжимается, капают слёзы, когда Иванко танцует на битом стекле» (Супероптимистка).

Переступи порог. СССР, 1970. Режиссер Ричард Викторов. Сценарист Анатолий Гребнев. Актеры: Евгений Карельских, Ирина Короткова, Константин Кошкин, Наталья Рычагова, Михаил Любезнов, Араик Бабаджанян, Юрий Фисенко, Ольга Науменко, Юрий Визбор, Ольга Аросева, Инна Ульянова, Артём Карапетян, Михаил Волков и др. **25,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Ричард Викторов (1929–1983) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Любимая», «Переступи порог», «Впереди крутой поворот», «Через тернии к звездам») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В свое время этот дискуссионный фильм о выборе выпускником школы (в убедительной актерской трактовке Евгения Карельских) своего жизненного пути прозвучал достаточно весомо.

В год выхода этой драмы советская пресса встретила его вполне доброжелательно, хотя, разумеется не обошлось без критики: «во всех тех случаях, когда авторы, то стремясь усилить сюжетное напряжение, то создавая иллюзию объемности характера главного героя, наделяют Алика Тихомирова чертами «парня не без ошибок», зрительское доверие к нему подрывается. ... тенденциозное — кое–где — изображение учителей, действительно, один из просчетов создателей фильма» (Нодель, 1971: 94–95).

Кинокритик Алла Гербер писала, что главный герой этой драмы – выпускник школы «Алик, по мысли автора фильма, и есть этот «начинающий человек», то другой герой — завуч Виктор Васильевич, на первый взгляд, может показаться действительно «конченым». И в самом деле, человеку не повезло. Не стал ученым, а стал учителем, не любя свою профессию, не чувствуя к ней призвания. Его, умного, казалось бы, все понимающего, не понимают. Его, знающего и опытного, не уважают. Казалось бы, приговор вынесен. Мораль откровенная и прямолинейная — вот результат отступления для человека, который не сумел найти, а, вернее, отказался от борьбы за свое место в жизни. Но авторы не спешат с решением. Да, он неудачник, этот Виктор Васильевич (его умно и осторожно, с каким–то бережным прикосновением к больной душе сыграл Ю. Визбор). Он плохой, как сам говорит, учитель. Но в тот момент, когда он не побоялся передать свой опыт, пусть печальный, ученику, не побоялся признаться в собственной слабости, чтобы тот не повторил его ошибок, — в этот момент он становится в наших глазах настоящим учителем, который, быть может, делает в этом своем качестве первые шаги. Почему же признание неудачи или отказ от случайной удачи мы привыкли расценивать как слабость? Разве это не мужество, достойное восхищения?» (Гербер, 1970).

Сегодня на волне ностальгии по школьным годам зрители отзываются об этой работе Ричарда Викторова очень тепло:

«Фильм вызывает глубокие душевные переживания у всякого, кто его посмотрит, независимо от возраста. Психологически точные и выверенные характеры юных героев, абсолютное попадание режиссера в выборе Е. Карельских на главную роль Алика Тихомирова – в значительной мере определили успех этого фильма, который, на мой взгляд, не только стоит в одном ряду с "Доживем до понедельника", а серьезнее и сильнее, чем он» (Татьяна).

«Смотрела его в школе, не помню, в каком классе, и все воспринималось как должное, ничего не смущало, ни споры с учителями и директором, ни решение Алика отказаться от протекции. Это сейчас на всех углах орут, что всех притесняли, все запрещали. Вот вам доказательство! Мы так же спорили с учителями, были независимы» (Норт).

«Замечательный фильм! С одной стороны – лёгкий для просмотра, приятный, а с другой, что очень важно – не "поверхностный", глубокий и серьёзный. Всё–таки, Ричард Викторов талантливейший был режиссёр, и этот фильм, безусловно, один из лучших его шедевров» (Антон).

Жили–были старик со старухой. СССР, 1965. Режиссер Григорий Чухрай. Сценаристы Юлий Дунский, Валерий Фрид. Актеры: Иван Марин, Вера Кузнецова, Георгий Мартынюк, Людмила Максакова, Галина Польских, Анатолий Яббаров, Виктор Колпаков, Николай Крючков и др. **25,1 млн. зрителей за первый год демонстрации (из расчета на одну серию).**

Знаменитый режиссер Григорий Чухрай (1921–2001) за свою долгую жизнь поставил всего шесть полнометражных игровых фильмов, и все они («Сорок первый», «Баллада о солдате», «Чистое небо», «Жили–были старик со старухой», «Трясина», «Жизнь прекрасна») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Сегодня даже трудно себе представить, как такая скромная черно–белая двухсерийная психологическая драма, как «Жили–были старик со старухой», смогла в 1965 году привлечь в кинотеатры двадцать пять миллионов зрителей, то есть больше, чем, например,

популярные комедии 1960–х «Черноморочка» (1960), «За двумя зайцами» (1962), «Легкая жизнь» (1964) и ровно столько же, что и комедия Леонида Быкова «Зайчик» (1965).

Советская пресса встретила драму «Жили–были старик со старухой», поставленную недавним безоговорочным триумфатором Григорием Чухраем, неоднозначно.

Кинокритик Виктор Божович (1931-2021) писал, что «авторы фильма «Жили–были старик со старухой» начинают серьезный разговор о смысле жизни и о справедливости в отношениях между людьми. И хотя действие его развертывается в очень узкой, камерной сфере, мы не должны обманываться относительно серьезности поставленных вопросов: ведь нет правды «большой» и «маленькой» — правда едина. ... Я не согласен с теми, кто видит в старике Гусакове «идеального героя» или, более того, резонера. Это человек со своим, достаточно сложным характером и судьбой. Он совершает ошибки и расплачивается за них в свой последний час, когда дочкин «чемоданчик серенький» давит ему на грудь. И, выгнав Нинку из дому, он стоит перед нею поникший, слушает ее горькие слова, и ответить ему нечего. То, что в фильме сделана попытка вывести характер сложный и противоречивый, — это очень хорошо. Но попытка эта не доведена до конца. А главное, авторское отношение к герою так и не выявлено. На протяжении всего фильма я гадал, как же относятся авторы к своему старику. Другие действующие лица неоднократно называют Гусакова «справедливым». Но такая характеристика не всегда согласуется с его поступками. На скрещении темы справедливости и темы преодоления прошлых несправедливостей и должны были бы возникнуть главные конфликты фильма. И это не досужие пожелания критика. Такова логика самого авторского замысла. Но в развитии внутренней темы фильма я не вижу ясной последовательности, не чувствую единства авторской точки зрения. Отсюда, на мой взгляд, художественная неровность фильма, которую никак не объяснишь недостатком таланта или мастерства, — ведь ставил его Григорий Чухрай. Фильм словно «мерцает» — то вспыхивает, то гаснет, в зависимости от того, приближается ли он к своей главной теме или уходит от нее» (Божович, 1965).

Кинокритик Инна Соловьева считала, что «сценаристы могут многое вменить в вину постановщику: он не воспользовался тем, что они ему предлагали. ... Режиссер, кажется, расчищал пространство, где должна прорасти его собственная тема, но на расчищенном таким образом месте оказывались просто плешины. И вопросы, которые собирался задать режиссер, не получили тут ответа. Вероятно, у режиссера найдутся свой претензии к авторам сценария, который не дал ему сказать то, что казалось существенным. Притом, однако ж, никто не виноват. Так бывает: сходятся прекрасные по–своему люди, но они — не пара. К сожалению, в этом убеждаются обычно поздно, когда в семье уже есть дети, а в союзе сценариста и режиссера уже рожден фильм» (Соловьева, 1965).

А кинокритик Виктор Демин (1937–1993) писал об этом фильме Г. Чухрая так: «Забавный случай произошел с фильмом «Жили–были старик со старухой». Все отзывы об этом фильме так или иначе сравнивают его со сценарием. Те, кто в восторге от работы режиссера, упоминают к вящей его славе, что он принужден был еще углублять неглубокую драматургическую колею. Те, кто, напротив, не переоценивает новое достижение Г. Чухрая, педантично отмечают, что сценарий оказался при постановке упрощен и огрублен. Может быть, правы и те, и другие? ... Действительно: о чем этот сценарий по первому взгляду? О хорошем человеке. О добром, честном и справедливом старикане, который всех судит, всеми любим и всем помогает жить хорошей, доброй, справедливой жизнью. Положа руку на сердце, — может ли в наши дни эта тема взволновать большого художника? Мало мы видели этих старичков, готовых направо и налево резать правду–матку, готовых привести всех к одному знаменателю? Обольщенные внешней простотой их жизненной программы, художники часто просматривали ее примитивность, неуниверсальность в условиях нашей противоречивой жизни. Схематизм этой внешней канвы, по–видимому, смутил и режиссера. Во всяком случае, те поправки и подчистки, которые приобрел сценарий, носят весьма недвусмысленный крен: они ставят под сомнение мудрость старика и в какой–то мере развенчивают его нравственную программу, выявляют ее догматичность. В итоге фильм рассказывает о не совсем, не всегда и не во всем справедливом старике. О старике ищущем, ошибающемся и то и дело попадающем впросак. ... То, что к фигуре старика можно подобрать известные схемы, это верно. Однако ошибка думать, что с этими схемами дело исчерпывается. Приглядитесь к этим схемам повнимательнее. Там, за ними —

человек! Живой, точно увиденный, неповторимый! Не прилегающий к колее своих поступков, а во многом противостоящий ей. Это у него–то готовы ответы на любую сложность? Как бы не так! Поглядите, как трудно дается ему любое решение! Как волнуется, терзается он, как творчески относится к каждому своему поступку. Приглядитесь, и вы поймете, что пафос сценария лежит не там, где оказался пафос фильма. Режиссер увидел в старике догматика. Как раз наоборот! Он с головы до ног выписан как протест против догматической доброты, догматической человечности, как протест против доброты по таким–то и таким–то высоким соображениям. ... Но режиссер отмахнулся от языка обертонов. Несовпадение как и что его смутило. Он счел такие несовпадения огрехами. Он беспощадно вычистил их. ... И тогда исчезло переосмысление схемы: отбросив обертонные соотношения, режиссер вынужден был подправлять ее с помощью соотношений тоновых» (Демин, 1966: 122–132).

Мнения современных зрителей помогают понять причины притягательности этой простой истории:

«С большим удовольствием посмотрела фильм, который до этого видела очень давно. Очень душевный, светлый и грустный. О простых людях, об их радостях и печалях, о человеческих ценностях. Прекрасная актерская пара – Иван Марин и Вера Кузнецова (старик и старуха). Замечательно сыграли!» (Тамара).

«Смотрела этот фильм в детстве. Местами показался смешным, но было жалко старика. Сейчас пересмотрела осознанно. Реакция та же самая. Местами смешно, а старика еще больше жалко, до слёз» (Светлана).

С другой стороны, у некоторых зрителей есть и другой взгляд на эту работу Григория Чухрая:

«У меня впечатление, что вся идея картины свелась к одному – показать, как замечательные и "положительные" старики благотворно влияют на всё "неположительное" окружение. Старик Гусаков все успевает: и животных лечить, и "сектантов" на путь истинный наставлять, и непутевого зятя перевоспитывать! И как бы ему (Гусакову) все равно, что вообще этим людям нужно, главное – не свернуть с "праведного пути"! Впрочем, в духе того времени» (Эфрата).

В отличие от главных кинематографических достижений Григория Чухрая – фильмов «Сорок первый», «Баллада о солдате» и «Чистое небо» – картина «Жили–были старик со старухой» довольно быстро сошла с экранов, и со временем ушла в своего рода «киноархив». На мой взгляд, вполне закономерно, так как в ней чувствовалась своего рода режиссерская усталость… И, видимо, совсем не случайно, что после премьеры этого фильма Г. Чухрай надолго ушел из игрового кино, плотно погрузившись в административно–общественную работу…

Об этом забывать нельзя. СССР, 1954. Режиссер Леонид Луков. Актеры: Сергей Бондарчук, Лидия Смирнова, Ольга Жизнева, Елена Гоголева, Николай Плотников, Александр Хвыля, Валентина Ушакова, Вячеслав Тихонов, Николай Крючков, Вера Орлова, Борис Тенин и др. **25,0 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Режиссер Леонид Луков (1909–1963) за свою карьеру поставил 22 фильма, многие из которых («Большая жизнь», «Донецкие шахтеры», «К новому берегу», «Об этом забывать нельзя», «Разные судьбы», «Олеко Дундич», «Две жизни», «Верьте мне, люди») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Фильм Леонида Лукова «Об этом забывать нельзя» был поставлен и вышел на экраны в короткий период постсталинского «двоевластия» Г.М. Маленкова и Н.С. Хрущева (март 1953–1954). В основе фильма была положена история последнего периода жизни известного украинского политического публициста коммунистической ориентации Ярослава Галана (1902-1949), убитого 24 октября 1949 года во Львове. Естественно, снятая «по горячим следам» лента Л. Лукова была для тогдашних властей весьма актуальной, поэтому пропагандистский посыл, направленный против украинского национализма и западного влияния был отчетливо педалирован.

Политическая обстановка на Западной Украине в первой половине 1950-х годов была уже не столь остро конфронтационной, как в 1940-е, но еще достаточно напряженной. Так

что фильм Л. Лукова «Об этом забывать нельзя», можно сказать, пытался дать трактовку почти современным событиям. При этом сценарий фильма был построен весьма вольно по отношению к реальной судьбе Ярослава Галана (достаточно сказать, что в трактовке Леонида Лукова писатель успешно избежал смерти в финале), поэтому главный герой назван вымышленным именем – Александр Гармаш.

Быть может, серьезные исторические исследования, опирающиеся на рассекреченные архивы, когда-нибудь внесут ясность в подлинную историю жизни Я. Галана...

В фильме «Об этом забывать нельзя» четко прослеживается следующий идеологический посыл:

- счастливой жизнь может быть только в составе СССР и только в контексте коммунистической доктрины;
- борьба с украинским национализмом во всех его разновидностях оправдана и необходима;
- украинские националисты 1940-х годов сначала вместе с немцами, а потом при поддержке западных стран осуществляли массовый террор по отношению к своим противниками и мирному населению в целом;
- нужно проявлять бдительность, так как вместе с украинскими националистами могут действовать хорошо замаскировавшиеся агенты западных разведок, которых необходимо изобличить и/или уничтожить.

Жанровые модификации: драма (правда, в фильм вкраплены еще и элементы детектива – разоблачение агентов западных спецслужб). Драматургический конфликт: националисты пытаются разрушить мирную и счастливую жизнь людей Западной Украины (фильм Л. Лукова и начинается с такого рода праздничной картинки – сцены жизнерадостного народного гуляния по улицам Львова), националисты терроризируют, запугивают мирное население. С националистами – пером как шпагой – борется писатель-памфлетист.

При этом отмечу, что в трактовке С. Бондарчука «Галан» выглядит весьма эмоциональным и импульсивным персонажем, нетерпимым к чужому мнению. Отрицательные персонажи (националисты, вражеские агенты) показаны злыми и жестокими фанатиками, впрочем, до поры до времени скрывающими свою суть под положительной маской. Положительным персонажам свойственны коммунистические ценности, отрицательным – ценности националистические и буржуазные. Положительные персонажи демонстрируют свои лучшие качества в борьбе с национализмом. Отрицательные персонажи либо обороняются, либо атакуют, но все равно терпят поражение. В поступках отрицательных персонажей доминирует жестокость и беспощадность.

В фильме Л. Лукова есть еще и сомневающийся персонаж – студент (в исполнении Вячеслава Тихонова). Вначале он (под влиянием коварного букиниста, снабжающего его запрещенной исторической литературой) увлечен националистическими идеями и сочиняет гимны свободной Украине, а в конце, став активным сторонником главного героя, читает своей возлюбленной новые вирши, прославляющие нерушимый союз украинского и русского народов.

Мнения зрителей об этом фильме неоднозначны:

«Фильм весьма занятный. ... враги показаны полными идиотами – и топорная вербовка Данченко, и приставания Марии Спиридоновны к домработнице, и история с задержкой книги Гармаша/Галана. ... Но некоторые отрицательные герои (Николай Николаевич и в особенности «агент №13») получились чертовски интересными, настоящие актёрские работы... Из положительных впереди на белом коне, как всегда. Крючков, а также Тенин, просто загляденье... А вот фильм про настоящего Галана вряд ли снимут. Ведь человек находился буквально в огненном кольце, обличая соотечественников, кои, похоже, в большинстве своём советскую власть не поддерживали. Почему он так поступал, почему не за страх, а за совесть работал на советскую власть...? ... Может, хоть напишет кто серьёзное исследование, фильм же вряд ли сделают. А этот фильм останется интереснейшим документом эпохи, образцом достаточно качественной кинематографической работы» (А.К.).

«Фильм, конечно, полностью карикатурный. Но особенно повеселило, когда в начале картины два врага в книжном магазине обсуждают героя Бондарчука: "Живет скромно". И

нам показывают скромную жизнь писателя – квартира в два этажа (!) с камином, столовой, кабинетом, прислугой, личный автомобиль "ЗИМ" и тому подобное. И это сразу после войны, когда страна ютилась в подвалах, в землянках, в сараюшках. Этот "скромный" уровень жизни даже по нынешним меркам роскошен, а уж тогда – просто другая планета. (Марлон).

Трое вышли из леса. СССР, 1958. Режиссер Константин Воинов. Сценаристы Иосиф Ольшанский, Нина Руднева. Актеры: Лидия Смирнова, Валентин Зубков, Михаил Погоржельский, Борис Смирнов и др. **25,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Константин Воинов (1918–1995) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, 4 из которых («Трое вышли из леса», «Молодо–зелено», «Женитьба Бальзаминова», «Дача») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В этой психологической драме, действие которой происходит во второй половине 1950-х, главные персонажи – бывшие партизаны – пытаются понять, кто их когда-то предал...

В год выхода фильма «Трое вышли из леса» редакция журнала «Искусство кино» решила сопоставить два мнения кинокритиков – Ирины Янушевской (1925-1989) и Юрия Ханютина (1929-1978).

И. Янушевская писала, что «сильная сторона фильма – яркие, самобытные характеры главных героев. Фильм поднимает всегда волнующие нас темы: верности Родине, четности перед народом, перед самим собой, настоящей дружбы и любви, немыслимых без доверия к человеку. Хорош фильм своим гуманизмом – любовью к простым людям, умением найти возвышенное в повседневном. ... Внимание к миру человеческих чувств и отношений – самая существенная черта режиссера К. Воинова. В его режиссуре прежде всего обращает на себя внимание тщательная, вдумчивая работа с актерами, умение вскрыть подтекст роли» (Янушевская, 1958: 97-98).

А вот Ю. Ханютин был убежден, что в этой картине «искусственность не переходит в искусство. ... Герои фильма не были рождены жизнью и не вошли в нее. Из леса сложных замыслов, хитроумных сюжетных ходов они попали в пустыню безлюдного, муляжного мира, лишенного примет живой действительности. И, как неопытные путники, они следовали миражам пустыни, презрев суровую, требовательную реальность» (Ханютин, 1958: 101).

Уже в XXI веке киновед Ирина Гращенкова напомнила, что «Трое вышли из леса» режиссер назвал «психологически–детективным фильмом». Но действие в нем движет не детективная сторона (поиск предателя из–за которого погиб отряд), а психология – отношения между тремя выжившими партизанами, столкновение их характеров. Герой, сыгранный Зубковым, – одинокий, ранимый, не вписавшийся в послевоенную реальность, опустившийся человек, неудачник, которого могут спасти только доверие, дружба, любовь» (Гращенкова, 2010: 105).

А кинокритик Михаил Трофименков, на мой взгляд, верно отметил, что этот «фильм именно о том, как рушатся декорации, как исчезает страх, как возвращается молодость, как проходит немота. Кажется, что десять с лишним послевоенных лет герои вообще ни с кем не разговаривали и теперь спешат выговориться, да хотя бы и дать друг другу в морду. Кажется, что ливень, обрушивающийся на город, тоже испуганно таился все эти годы и только теперь позволил себе "излить душу". Это очень оттепельный, очень наивный символ, как наивен и проезд Юли в ночном автобусе под закадровые строки Пушкина. Но эта наивность не раздражает: в ней сквозит удивление жизнью, которой, надо же, оказывается, можно еще радоваться» (Трофименков, 2016: 15).

Зрители и сегодня горячо обсуждают этот фильм Константина Воинова:

«Удивительный тонкий фильм! Чего только стоит операторский замысел с тенью спрятавшегося хозяина дома, отразившейся в зеркале, которую увидел его друг и понял что тот дома и не хочет выходить? А созданный Смирновой образ женщины просто замечателен и завораживает, кажется что все мужчины и влюблены и уважают её одновременно. Она и женщина и закадычный парень в юбке одновременно!» (Мими).

«Фильм простенький по своим художественным достоинствам, но есть в нем какой–то внутренний магнетизм, атмосфера тайны, недоговоренности. Это здорово привлекает» (Г. Фролов).

«Конечно, "Женитьба Бальзаминова" для Воинова фильм абсолютно вершинный, феерический, рекордный. Но талантливый человек талантлив во всем... И вот теперь смотришь и диву даешься. 57–й год и вдруг – настоящая психологическая драма, снятая, как говорится, по мировым стандартам.

Конечно, постсталинская стилистика вызывает порой снисходительную улыбку – особенно умиляет милый и славный дяденька следователь. Помесь херувима с серафимом с майорскими погонами вместо крыльев...

Но ведь кино – это всегда условность, определенный допуск, художественный вымысел на грани доверия. ... Людям надо верить – вот главный вполне антисталинский посыл фильма "Трое вышли из леса"» (Ю. Стома).

Впереди крутой поворот. СССР, 1960. Режиссер Ричард Викторов. Сценарист Аркадий Мовзон. Актеры: Лев Круглый, Роза Макагонова, Софья Павлова, Юрий Дедович, Татьяна Алексеева, Таня Бейнерович, Николай Ерёменко и др. **24,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Ричард Викторов (1929–1983) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Любимая», «Переступи порог», «Впереди крутой поворот», «Через тернии к звездам») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Впереди крутой поворот» – социальная драма, завязкой которой была история со сбитой машиной женщиной, в год выхода в прокат имела большой успех у зрителей.

Но во второй половине 1970–х исполнитель главной роли Лев Круглый (1931–2010) эмигрировал из СССР, и почти все фильмы с его участием были немедленно отправлены «на полку» и изъяты из кино/телепоказов... Таким образом, зрители долгие годы не могли увидеть не только фильм «Впереди крутой поворот», но и такие картины, как «Колыбельная», «Человек идет за солнцем», «При исполнении служебных обязанностей», «Мимо окон идут поезда», «Таинственная стена», «Любить...», «Собака Баскервилей», «Четвёртый», «Семейная мелодрама».

Правда, справедливости ради, следует отметить, что уехали на Запад и режиссеры некоторых из фильмов с участием Льва Круглого – Михаил Калик («Колыбельная», «Человек идет за солнцем», «Любить...») и Борис Фрумин («Семейная мелодрама»)...

Сегодня драма «Впереди крутой поворот» основательно забыта зрителями, помнят о ней, судя по всему, считанные единицы: «Есть над чем поплакать... Какой настоящий фильм... Просто эмоции переполняют сознание» (Новикова).

Пацаны. СССР, 1983. Режиссер Динара Асанова. Сценарист Юрий Клепиков. Актеры: Валерий Приёмыхов, Андрей Зыков, Сергей Наумов, Евгений Никитин, Олег Хорев, Александр Совков, Ольга Машная, Александр Харашкевич, Алексей Полуян, Виктор Михеев и др. **24,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Динара Асанова (1942–1985) за свою, увы, короткую жизнь успела поставить 9 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Пацаны» и «Ключ без права передачи») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

После выхода картин «Не болит голова у дятла» (1974) и «Ключ без права передачи» (1976) мнения критиков, зрителей не были единодушными. В частности, раздавались упреки в некотором приукрашивании школьной жизни, в стремлении из обычного класса средней школы сделать «некое подобие царскосельского лицея».

Затем их автор — режиссер Динара Асанова сделала своего рода «тупиковый» вариант на тему детской акселерации: в фильме «Что бы ты вы брал?» (1981) восьмилетние ребята всерьез обсуждают проблемы некоммуникабельности и смысла жизни...

Два раза — в «Беде» (1978) и в картине «Жена ушла» (1979) Д. Асанова уходила во взрослый кинематограф, но все равно возвращалась к своей главной теме — воспитанию душ тех, кто только начинает жить.

Однако с небес мира юных интеллектуалов она отважно и мужественно спускается на грешную землю обычных людей, так называемых «трудных» подростков. В противоречивом фильме «Никудышная» (1980) она пытается трезво, без мелодраматических сантиментов разобраться в душе «трудной» героини (Ольга Машная), на которую давно махнули рукой родные и знакомые, не сумевшие найти с ней — нет, не взаимопонимания, но даже просто человеческого контакта.

И вот «Пацаны» (сценарий Ю. Клепикова). Картина, не просто о «трудных» подростках. Она о тех, кто уже пошел по скользкой дорожке преступлений. О тех, кого «вытащил из грязи» и взял на поруки бывший спортсмен, начальник воспитательно-трудовой колонии Антонов (Валерий Приемыхов).

Есть в фильме две небольшие, но весьма знаменательные для понимания общего замысла картины сцены. В одной из них бабушка жалостливо дает «трудному» внуку пачку сигарет, привычно приговаривая, дескать, бросай ты курить эту гадость! «Брошу, бабуля, обязательно брошу», — так же привычно отвечает Внук и смачно затягивается...

Во второй сцене тележурналист спрашивает Антонова о методике его воспитательного воздействия на ребят. И сетует, когда у того не находится конкретных правил, говорит он как-то общо, в целом. Маловато для проблемной телепередачи на тему воспитания подрастающего поколения...

Да, Антонов не защищал научных диссертаций. Он не научился красиво рассуждать о принципах педагогики. Но он сумел и умеет большее — найти тот самый «ключ без права передачи» к сердцам своих воспитанников, который так безнадёжно ускользает из рук его дипломированного заместителя, вроде бы строящего свои отношения с ребятами по всем. соответствующим канонам учебников.

Легко сказать: «Не делай плохо!». И, удовлетворенно выслушав ответ: «Больше не буду!», спокойно отойти в сторону. Труднее добиться, чтобы желание жить по совести стало естественным, истинным желанием твоего воспитанника...

Валерий Приемыхов, на мой взгляд, удивительно точен в образе Антонова. Он не стремится идеализировать своего героя. Антонов может сорваться, накричать, выругать, но всегда — справедливо. Всегда — за дело. Ибо главным Антонов считает доверие, уважение, честность. Иначе — не будет взаимопонимания, не будет и никакого воспитания.

Авторы картины тоже не склонны идеализировать ситуацию: в «Пацанах» нет эпизодов скоропалительного нравственного исцеления заблудших душ. Напротив, есть мучительные неудачи — внезапный бунт, побеги из колонии и другие не слишком благовидные поступки ребят (многие из них, кстати, сыграли в фильме самих себя, свои судьбы). Но есть в «Пацанах» и надежда. Есть неистребимая вера в победу добра, в нравственную правоту борьбы за души подростков.

Камера Юрия Векслера сосредоточенно вглядывается в лица ребят, продирается сквозь хлесткие, пахучие травы, тревожно мечется меж языков пламени и тускло-желтых фонарей. И лишь иногда суровая фактура (суд, брезентовая палатка, колония) уступает место мягким краскам пейзажа вечерней реки.

Так и мелодии «Пацанов» — тревожные, нервные, ритмически четкие, только изредка сменяются неожиданной лирикой. «Мне нравится, что вы больны не мной...» — так непривычно контрастно звучат эти строки в исполнении хора колонии. Лица ребят серьезны, глаза неподдельно и искренне грустны...

Придирчивый зритель справедливо заметит, что иные сюжетные линии картины сглажены, в реальной жизни отношения подростков складывались бы, наверное, более жестко. Но, надеюсь, будет замечено и другое — в фильме начисто отсутствуют розовое утешительство, сладенькая ложь «во спасение», иллюзорные попытки во что бы то ни стало поставить все знаки препинания и точки..

Нет здесь и желания «переусложнить» проблему, как это, скажем, сделано в ленте В.Гурьянова «Средь бела дня...», где подонки помимо авторской воли выглядят наивно-глуповатыми жертвами алкоголя и безотцовщины, а положительный герой оказывается в положении обвиняемого...

«Пацаны» — картина честная и искренняя, пожалуй, самая цельная и совершенная в творчестве Динары Асановой.

«Пацаны» – это тот случай, когда фильм был сразу же, как только он вышел на экран, был очень тепло встречен и зрителями, и прессой.

И здесь права кинокритик Татьяна Хлоплянкина (1937–1993): «Его авторы прекрасно владеют ритмом, монтажом, техникой современного кинематографического письма. Но, кроме того, фильм еще проникнут страстным стремлением сделать что–то реальное для своих героев, жаждой конкретного дела. Это авторское стремление чувствуется во всем. И в том, как авторы вглядываются в лица мальчишек, рассказывающих о себе достаточно страшные вещи, но остающихся при этом мальчишками. И в готовности прервать уже взявший разбег сюжет ради прямой публицистики. И в умении довести действие до того эмоционального взрыва, который документу уже не под силу. Сцена финального бега мальчишек, когда все они во главе с начальником лагеря срываются с места, чтобы успеть перехватить, остановить, спасти Киреева от покушения на жизнь отца – это истинное, настоящее художественное кино, каким ему удается стать в самые высокие, чистые свои минуты. Это вдохновенное мастерство, которое рождается лишь на пути к большой цели. В данном случае такая цель была и у мальчишек, ринувшихся в свой вдохновенный бег, и у авторов. Цель одна и та же, общая – «надо спасать!» (Хлоплянкина, 1983: 33).

И это закономерно, так как «Асанова – максималистка по натуре. Она не может и не умеет работать вполсилы, отвечать на вопросы жизни стереотипами. Она любит и умеет мыслить, интересно и даже рискованно анализировать. Иначе для нее кино теряет свою нравственную и, следовательно, эстетическую значимость. А в духовную силу экрана она верит» (Самарин, 1985: 93).

Литературовед и кинокритик Лев Аннинский (1934–2019) писал, что в «Пацанах» «незавершенность и всеоткрытость, эта растворенность и «размазанность» души оборачивается глубокой тревогой. В чем тут опасность? ... Сытые теперешние пацаны бузят, не очень задумываясь: у них нет понятия грани. Они искренне не ведают черты между дурным и добрым, между своим и чужим, между собой и всеми; им непонятно, почему нельзя дать встречному в морду, если он, допустим, покажется чистоплюем, — у них нет нужды задумываться над этим, а если задуматься, так пацан и сам не особо обидится, если получит в морду от того, кто сможет это сделать, — так оно и идет по кругу. Перед нами новый тип юного правонарушителя, над ним задумывается наше искусство, о нем пишут публицисты ... Д. Асанова не просто подключилась к исследованию; самой тканью фильма: размытобегущей монтажной фразой, потрясающей портретной достоверностью разьятых душ, общим ощущением потока, скользящей массы, шатающейся толпы, веселой или яростной, ощущением общности, где индивидуальность не ограждена, — всем киновоздухом своей ленты» (Аннинский, 1983).

Думается, драма Динары Асановой «Пацаны» задала новый уровень бескомпромиссной правды в кинематографе о молодых. И можно только предполагать, к каким еще художественным вершинам сумела бы подняться Динара Асанова, если бы не её внезапная смерть на съёмках фильма «Незнакомка»...

Мнения сегодняшней аудитории о «Пацанах» разноречивы, в том числе и благодаря тому, что спустя годы стали известны печальные жизненные истории многих малолетних исполнителей «пацанов»:

«Первый раз этот фильм посмотрел в 9-м классе после выпускного... После просмотра у меня пропал и сон и всякое желание веселиться... Трудный фильм, хорошая игра, гениальные песни. Отдельная тема игра Приемыхова, это мой любимый актер. ... Это просто что–то нереальное. Актер не играл, а жил, поэтому и сгорел так быстро» (Юрий).

«Фильм считаю некорректным, более того – в некотором роде даже опасным. Есть в нем некоторая идеализация хулиганья. А это, как показала недавняя история, чревато дурными последствиями. К началу 80–х годов преступность среди молодежи в СССР значительно возросла и по числу преступлений, и по их жестокости. ... Фильмы "Средь бела дня", "Обвиняется в убийстве", на мой взгляд, более точно (без интеллигентских соплей) вырисовывают характер среднестатистического хулигана того времени. Да, среди них были заблудшие души, но таких были единицы. В большинстве своем эта была масса циничных и жестоких особей, жаждущих жить за чужой счет» (Август).

Трое суток после бессмертия. СССР, 1963. Режиссер Владимир Довгань. Сценарист Константин Кудиевский. Актеры: Владимир Заманский, Николай Крюков, Георгий Юматов, Геннадий Юхтин и др. **24,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Довгань (1929–2006) поставил семнадцать фильмов, четыре из которых («Грозные ночи», «Сердце не прощает», «Трое суток после бессмертия», «Гибель эскадры») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

«Трое суток после бессмертия» – соцреалистическая военная драма о последних днях героической обороны Севастополя во время Великой Отечественной войны – разделила судьбу многих советских фильмов 1950–х – 1960–х годов: ушла в тень и оказалась забытой зрителями...

В год ее выхода в кинопрокат журнал «Искусство кино» откликнулся на нее сдержанно-похвальной рецензией, где отмечалось, что «авторы картины «Трое суток после бессмертия» сумели уберечься и от ходульной бутафории и от ложной чувствительности, бережно отнеслись е идее создания строгой, собранной и в то же время трогательно человеческой картины. ... Правда, мне кажется, что режиссер полностью не использовал возможностей поэтического сценария, и в этом смысле фильм не балует особыми открытиями и находками, какими-то художественными неожиданностями» (Киселев, 1963: 44-45).

Вполне позитивно оценивалась эта картина и в «Истории советского кино» (История советского кино. Т 4. М., 1978. С. 157).

Первый троллейбус. СССР, 1964. Режиссер Исидор Анненский. Сценаристы: Юниор Шилов, Иосиф Леонидов, Иосиф Ольшанский. Актеры: Ирина Губанова, Лев Свердлин, Нина Сазонова, Александр Демьяненко, Дальвин Щербаков, Евгений Ануфриев, Олег Даль, Виктор Борцов, Нина Дорошина, Валентин Брылеев, Михаил Кононов, Алексей Грибов, Георгий Вицин, Муза Крепкогорская, Николай Парфёнов, Станислав Чекан и др. **24,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Исидор Анненский (1906–1977) поставил без малого два десятка фильмов, многие из которых («Анна на шее», 1954; «Княжна Мери», 1955; «Екатерина Воронина», 1957; «Матрос с "Кометы", 1958; «Бессонная ночь», 1960; «Первый троллейбус», 1963) вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Советская кинопресса отнеслась к мелодраме на молодежную тему под названием «Первый троллейбус» очень едко.

Сценарист и кинокритик Михаил Блейман (1904-1973) писал на страницах журнала «Советский экран» так: «Почему же фильм так скучен? Авторы сценария и режиссура пошли по легкой дорожке испытанных и тривиальных решений. Дорожка-то легкая, но не ведет никуда. ... Авторы даже не замечают, что многие ситуации фильма напоминают старинную мелодраму или пародию на нее. ... Есть бытовое выражение – «как в кино». Оно служит для иронической характеристики неправдивого рассказа. В фильме «Первый троллейбус» всё происходит действительно, «как в кино» (Блейман, 1964: 14).

Уже в XXI веке киновед Петр Багров писал, что в «Первом троллейбусе» «Анненский сделал ставку на молодежную лирическую комедию и пытался следовать ее эстетическим нормам. Но история о девушке из интеллигентной семьи, которая решает стать образцовым водителям троллейбуса, чтобы приносить людям счастье, вероятно, могла быть решена лишь как произведение условного, поэтического кино. Анненский снимал ее в бытовом ключе» (Багров, 2010: 27).

Игра молодых актеров и сегодня привлекает зрителей, как, впрочем, и сама комедийно–лирическая история: «Фильм очень добрый и светлый! Без пошлости» (Ася). «С удовольствием посмотрел фильм! Известные и всенародно любимые актёры такие юные! ... Отношения героев чистые, человечные и трогательные» (С. Верченко).

Правда, есть и негативные отзывы: «Совершенно не люблю этот фильм. От него действительно веет какой–то фальшью и охранительностью – дескать, не гоните на

молодёжь, она только с виду развязная, на самом деле они настоящие строители социализма и коммунизма! ... Не забудем, что "Первый троллейбус" шёл в прокате в одно время с фильмами "Я шагаю по Москве" и "Мой младший брат", чуть позже вышла "Застава Ильича" ("Мне 20 лет")» (М. Кириллов).

Герои Шипки. СССР–Болгария, 1955. Режиссер Сергей Васильев. Сценарист Аркадий Первенцев. Актеры: Иван Переверзев, Виктор Авдюшко, Георгий Юматов, Константин Сорокин, Анатолий Алексеев, Евгений Самойлов и др. **24,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

После смерти своего друга и сорежиссера Георгия Васильева (1899–1946), с которым он поставил «Чапаева», «Фронт», «Оборону Царицына» и другие фильмы, Сергей Васильев (1900–1959) стал работать один, но успел снять только две драмы – «Герои Шипки» и «В дни Октября». Итого в тысячу самых популярных советских фильмов, поставленных братьями Васильевыми и отдельно С. Васильевым, вошло два («Чапаев» и «Герои Шипки»).

«Герои Шипки» – драматическая киноистория о событиях российско–турецкой войны 1877–1878 годов. Тепло принятая зрителями СССР и Болгарии в год премьеры, эта картина постепенно ушла из поля зрения аудитории.

Но в год премьеры о ней широко писала советская пресса.

Николай Ефимов в своей идеологически выдержанной рецензии утверждал, что «тема братского единства русских и болгар проходит через фильм красной нитью. Это единство характерно и для истории постановки самого фильма «Герои Шипки» — фильма, как известно, советско–болгарского. Только в лагере мира и демократии существуют условия, при которых возможно создание таких замечательных картин» (Ефимов, 1955).

Кинокритик Ростислав Юренев (1912–2002) был более строг в оценках, отмечая, что «такой объем исторического материала, вложенного в один фильм, не мог не привести к фрагментальной композиции, к отрывочности драматического действия и к поверхностности характеристик героев. ... В сценарии «Герои Шипки» индивидуальные образы не удались автору, и старания режиссера и артистов исправить этот недостаток не привели к желаемым результатам. ... Индивидуальные черты есть в образе Скобелева: беззаветная храбрость, отчаянность, дерзость с начальством, дружеское внимание к солдатам. Артисту Е. Самойлову удалось в ряде эпизодов удачно подчеркнуть эти черты. Но ведь исторический облик генерала был много сложнее! ... Все это позволяет сделать общий вывод: большое количество исторического материала, монументальных массовых сцен, эпизодов, характеризующих международные отношения, не позволило авторам фильма уделить достаточное внимание типическим человеческим образам, и в этом серьезный недостаток картины. И все же, несмотря на это, рука автора фильма «Чапаев» явственно ощутима в режиссуре «Героев Шипки». ... С. Васильев строит батальные сцены с таким мастерством и лаконизмом, что огромные массы людей, передвигаясь на широких пространствах полей сражения или, наоборот, пробиваясь в горных теснинах, всегда вызывают у зрителя полную уверенность относительно задач и целей» (Юренев, 1955).

Сегодня лишь немногие зрители помнят эту масштабную ленту: «Вот фильм так фильм! Какая потрясающая игра актеров! Какие батальные сцены! ... Всем любителям исторического кино – смотреть!» (Игорюня). «В военно–историческом плане работа создателей заслуживает исключительного уважения. ... Хочется также отметить тщательное и точное воссоздание военной формы и амуниции, аутентичный портретный грим исторических персонажей. Все ордена, аксельбанты и погоны с "правильными вензелями" на своих местах. Теперь на подобную "ерунду" режиссеры просто не обращают внимания» (ВНС).

Преступление. СССР, 1976. Режиссер Евгений Ташков. Сценаристы Рустам Ибрагимбеков, Евгений Ташков. Актеры: Игорь Озеров, Елена Габец, Виталий Юшков, Людмила Гурченко, Николай Гриценко, Борис Новиков, Владислав Стржельчик, Евгений Ташков, Ирина Мурзаева, Наталья Гвоздикова, Иван Рыжов, Наталья Медведева, Любовь Соколова, Феликс Яворский, Григорий Гай, Олег Голубицкий, Юрий Соломин, Ирина Шевчук, Николай Граббе и др. **В среднем на одну серию – 24,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Ташков (1926–2012) поставил 11 фильмов, два из которых («Жажда» и «Преступление») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент. И это не считая его главных хитов – телевизионных сериалов «Майор «Вихрь» и «Адъютант его превосходительства» и популярной комедии «Приходите завтра», которая за первый год демонстрации привлекала менее 16 млн. зрителей.

«Преступление» построено режиссером на синтезе жанров психологической драмы и детектива.

Об этом фильме, в котором одну из главных ролей с блеском сыграл Владислав Стржельчик, и сегодня спорят зрители:

«Отрицательный» герой Стржельчика вызывает почему–то только симпатию и неподдельное уважение. Когда смотришь советское кино на тему крепких хозяйственников и расхитителей, часто симпатизируешь именно им, а не представителям советской карательной машины. Да, они воровали, но могли они как–то по–другому обеспечивать себе заслуженный доход и продвигать, развивать промышленность? ... А вот сынок–мажор – настоящий подонок, к нему никакой жалости не испытываешь. ... Хотя понятно, просто избалованный парень, лишенный родительского внимания. От отца перенял лидерские качества и эгоцентризм, но, увы, не мозги» (Джой).

«Обыкновенный советский фильм с замечательным актёрским составом, но до сих пор никак не пойму, зачем было делать такой грубый и нарочитый грим Владиславу Стржельчику, ну, неужели авторы полагали, что гениальный артист не создаст нужный им образ без этой ужасной мазни на лице» (Леонидов).

Разлом. СССР, 1952. Режиссеры Павел Боголюбов, Юрий Музыкант (по одноименной пьесе Бориса Лавренева). Актеры: Виталий Полицеймако, Василий Софронов, Елена Грановская, Валентина Кибардина, Нина Ольхина, Николай Корн, Владислав Стржельчик, Сергей Карнович–Валуа и др. **24,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Павел Боголюбов (1904–1956) поставил всего два фильма, и оба они («Девушка–джигит» и «Разлом») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Юрий Музыкант (1900–1962) поставил восемь фильмов, два из которых («Аринка» и «Разлом») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Историко–революционная драма «Разлом» представляет собой фильм–спектакль – экранную версию одноименной постановки БДТ.

В год выхода «Разлома» в прокат в журнале «Искусство кино была опубликована статья И. Маневича (1907–1976) «Спектакль на экране», где фильм П. Боголюбова и Ю. Музыканта был подвергнут строгой критике как бледная копия одноименной театральной постановки, лишенная оригинальной режиссерской трактовки (Маневич, 1953: 97).

В силу своей архаичности и пафосной революционной специфики «Разлом» оказался сегодня еще более невостребованным публикой, чем «Герои Шипки». И ясно, что его ощутимый зрительский успех (свыше 24 млн. зрителей) объяснялся в основном эпохой «малокартинья»...

Тревожная молодость. СССР, 1955. Режиссеры Александр Алов и Владимир Наумов. Сценаристы Владимир Беляев, Михаил Блейман (по мотивам трилогии В.Беляева "Старая крепость"). Актеры: Александр Суснин, Леня Цыпляков, Михаил Крамар, Олесь Рудковский, Тамара Логинова, Света Величко, Николай Рыбников, Орест Кирст, Сергей Гурзо, Николай Крючков, Григорий Гай, Борис Бабочкин и др. **24,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

На совместном творческом счету **режиссеров Александра Алова (1923–1983) и Владимира Наумова (1927-2021)** 5 фильмов, 6 из которых («Тревожная молодость», «Павел Корчагин», «Бег», «Тегеран–43», «Берег») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В год выхода дебютного фильма А. Алова и В. Наумова «Тревожная молодость» зрители и пресса приняли его тепло.

К примеру, киновед и сценарист Семен Фрейлих (1920–2005) в журнале «Искусство кино» об этом фильме писал так: «Картина отнюдь не совершенна по форме, в ней есть некоторая угловатость, заметны промахи в решении отдельных образов. Но все это сторицей окупается другим: свежестью прочтения темы, великолепным ощущением материала, лирикой, которая пронизывает все произведение. В картине есть пафос, мы ощущаем в ней личность художников, она сделана с тем вдохновением, которое еще Белинский определил как внезапное проникновение в истину. Режиссеры Александр Алов и Владимир Наумов проникли в истину темы, эпохи и в истину искусства, средствами которого они эту эпоху изобразили. Здесь и следует искать источник успеха. Режиссура здесь не просто ремесло, не просто сумма приемов, а средство вторжения в жизнь, оружие борьбы за утверждение идеалов. Значительность материала, который режиссеры увидели и верно истолковали с позиций сегодняшнего дня и который стал для них своим, выстраданным, пережитым заново, внесла в режиссерскую технику вдохновение: композиция кадра, ракурс, монтаж, пейзаж, портрет, картины сражений и картины труда — все в фильме полно поэтического и социального значения. … «Тревожная молодость» — это песня комсомолу, сражавшемуся в гражданскую войну и строившему первые советские заводы. … Когда испытанного режиссера постигает удача, нам радостно: мастер создал еще одно хорошее произведение искусства. Когда же такой удачей является первая самостоятельная постановка, это уже праздник, ибо чем больше придет в кино талантливой молодежи, тем увереннее мы сможем смотреть в будущее нашего искусства» (Фрейлих, 1955).

Впрочем, в «Краткой истории советского кино» отмечалось, что «актерское … решение главных ролей в «Тревожной молодости», к сожалению, оказалось не на высоком уровне. Возможно, здесь подвел типажный принцип подбора исполнителей. В результате психологически наиболее убедительный и достоверный образ фильма – это предатель и диверсант Котька Григоренко в исполнении Николая Рыбникова» (Грошев и др., 1969: 410).

Уже в 1989 году литературный и кинокритик Лев Аннинский (1934–2019) писал, что фильм «Тревожная молодость» «сегодня … кажется наивным. Нормальный детский приключенческий фильм, сделанный к тому же на ходких киноприемах. В подражание Эйзенштейну — ритмические вихревые скачки, фигуры людей, веером разлетающихся от ударов, беззащитные и смешные. В подражание Довженко — романтические скорбные планы; комиссара ведут на расстрел — белая повязка, песня на устах… И что–то от братьев Васильевых в том, как сыграл Борис Бабочкин секретаря ЦК ВКП(б)У; впрочем, в этой роли он напоминал не только Чапаева, но и Чиркова–Максима: лукавый юмор в сильном, стальном человеке. Конечно, в ленте Алова и Наумова все это было вторичным, но цитировали они отнюдь не все подряд. Они восстанавливали в правах киностили конца 20–х начала 30–х годов, они жаждали вернуть кинематограф к кинематографу. Если употребить слова поэта, они тоже хотели вернуть ему «звучание первородное». Какое же? Эйзенштейновское… довженковское… В то время как в среднем прокате цвела театральность, и жирная цветовая гамма вытесняла с экрана линию, и медлительные биографические картины подавляли старательным психологизмом… — от этой истовой киноживописи два молодых режиссера рванулись… куда? В незабываемое прошлое! В резкую, веселую, графичную ритмику, в «монтаж аттракционов», где если и нет психологизма, зато есть динамика и чистота и где летит кувырком вся декоративная, тяжеловесная фактура. Теперь, ретроспективно, вы угадываете в «Тревожной молодости» основные черты стиля Алова и Наумова: ненависть к охотнорядству, к тупой плоти, к опереточному самодовольству сытости… эти мечтатели всегда не любили быта; упоительное, несколько абстрактное движение, которое противостоит этому нелепому миру вещности: ветер в глаза, смерть на бегу, на ходу, на скорости, когда не чувствуешь веса своего, когда остается одна эта взмывающая, яростная сила духа» (Аннинский, 1989).

Сегодняшние зрители о «Тревожной молодости» вспоминают редко, что в принципе понятно, так как дебютную работу А. Алова и В. Наумова очень скоро отбросили в тень их нашумевшие фильмы «Павел Корчагин», «Мир входящему», «Бег» и «Тегеран–43»…

Крутые Горки. СССР, 1956. Режиссер Николай Розанцев. Сценарист Будимир Метальников. Актеры: Дмитрий Павлов, Иван Дмитриев, Галина Водяницкая, Лидия Смирнова и др. **24,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Розанцев (1922–1980) поставил дюжину фильмов разных жанров, пять из которых («Государственный преступник», «Крутые Горки», «Развязка», «Заговор послов», «Еще не вечер») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Колхозная мелодрама «Крутые Горки» в годы выхода в прокат имела немалый успех у аудитории, но после того, как сошел с экранов, была основательно забыта и даже сегодня ее можно посмотреть только в Госфильмофонде.

Между тем, в год премьеры этого фильма кинокритик Юрий Ханютин (1929-1978) опубликовал на страницах журнала «Искусство кино» обстоятельную рецензию: «Фильм «Крутые Горки» сделан молодыми художниками, он замыкает сегодня шеренгу картин, посвященных деревне. Два эти столь различных обстоятельства тем не менее связываются, дополняют и даже корректируют друг друга, когда хочешь дать оценку новой работе «Ленфильма». Вспоминая о том, что это первая работа молодых авторов — сценариста Б. Метальникова, режиссера Н. Розанцева, — радуешься точным, скупым характеристикам, верно, умело созданному настроению, наконец, блестяще найденным штрихам, которые всегда красноречивее говорят о талантливости, чем самые пышные и величественные полотна. Когда же думаешь о том, что картина эта вышла в свет после фильмов «Чужая родня», «Земля и люди», «Первый эшелон», сознаешь, что в этом ряду «Крутые Горки» занимают весьма скромное место. ... «Крутые Горки» — произведение многоплановое, населенное многими людьми, рассказывающее о разных судьбах. Главное, что привлекает в нем, — мужественная и лирическая тема настоящей любви, «любви на всю жизнь». Эта тема проходит лейтмотивом через весь фильм. Она прежде всего в пейзажах, мечтательных и нежных, в весенней капели, медленно подтачивающей поздний рыхлый снег, в ночном озере, будто расколотом пополам лунной дорожкой, в скромных и чистых березках, весело качающихся на высоком косогоре. Режиссер Н. Розанцев, оператор С. Иванов передали ощущение весенней свежести природы, просыпающейся ото сна, и это настроение оказалось очень важным для всего фильма. ... Недостатки сценария и фильма отражают существенные просчеты многих наших драматургических и кинодраматургических произведений. Долгое время в нашей кинематографии шла борьба против внешней лакировки, против роскошных картин вымышленной жизни. Теперь на экране редко увидишь номер люкс вместо сельской избы, бостоны и габардины вместо сукна и ситцев и ломящиеся от яств столы. Наоборот, во многих фильмах сценаристы и режиссеры с особым старанием изображают грязь, бедность и т.д. В этом ли, однако, заключается борьба с лакировкой? Главное-то ведь в том, насколько естественно развиваются судьбы людей, соблюдена ли правда характеров. И вот здесь-то еще гнездится нарочитость и фальшь. Лакировка не ушла. Она переменила обличье, прикрылась правдоподобием деталей, стала тоньше и опаснее, точит исподволь. Нашла она прибежище и в «Крутых Горках». ... И все-таки представляется, что слишком рано в фильме выглянуло солнышко после грозы. Слишком быстро и просто изменились многие его персонажи. Кажется, что уже не будет у них впереди ни трудностей, ни беспокойств, ни срывов, ни огорчений... Уходит драматизм борьбы за народ, за мысли и думы его. И, как всегда бывает в тех случаях, когда пропадает тема, произведение начинает мельчиться, в нем появляются необязательные эпизоды, вставные сцены, ненужные недоразумения и споры. ... Когда прослеживаешь отдельные линии этого произведения, ясно определяются сильные и слабые стороны дарования Метальникова. Он смело ставит вопросы и значительно более робко, порой догматично их решает; он хорошо видит жизнь, зорко определяет в ней наиболее интересные и важные явления, но осмысляет их не всегда четко и глубоко. Что ж, для молодого писателя такие слабости объяснимы, а сильные стороны обещают многое. Будем надеяться, что для Метальникова это только первые, хоть и крутые горки по пути к вершинам большого искусства. К сожалению, меньше пока можно сказать на основании этого фильма о режиссере Н. Розанцеве. Мы увидели свежие решения, почувствовали несомненный такт, ненависть к трескучим монологам, монументальным позам и показным чувствам. Но какой-либо режиссерской концепции фильма, вполне определенного и оригинального видения жизни мы не ощутили. Режиссер, пожалуй,

слишком растворяется в актере и драматурге, чересчур заботится, чтобы быть незаметным. А это не всегда достоинство» (Ханютин, 1956: 21-30).

Испытательный срок. СССР, 1960. Режиссер Владимир Герасимов. Сценарист Игорь Болгарин (по мотивам одноименной повести Павла Нилина). Актеры: Олег Ефремов, Олег Табаков, Вячеслав Невинный, Борис Новиков, Владислав Баландин, Евгений Тетерин, Тамара Логинова, Татьяна Лаврова, Павел Винник и др. **24,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

На протяжении всей своей карьеры **режиссер Владимир Герасимов (1907–1989)** был всегда в тени своего знаменитого однофамильца. Творческий путь в кино В. Герасимова (как самостоятельного режиссера–постановщика) был, увы, коротким – всего девять лет. Условно его можно разделить на две части – многообещающее начало во второй половине 1950–х («Гуттаперчевый мальчик», «Испытательный срок»), и череда неудач в первой половине 1960–х, завершившихся выходом в прокат 1968 года его последнего в жизни фильма – комедии «Черт с портфелем» (картина была снята в 1966 году, но поначалу не выпускалась на экраны), признанной киноначальством и прессой оглушительным провалом и не имевшей зрительского успеха. В итоге шестидесятилетний в ту пору режиссер был отстранен от кинопроизводства и отправлен на пенсию…

Таким образом, из шести снятых В. Герасимовым фильмов в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли всё те же «Гуттаперчевый мальчик» и «Испытательный срок»…

Действие фильма «Испытательный срок» происходит в 1923 году. Саша Егоров (Олег Табаков) и Сергей Зайцев (Вячеслав Невинный) получают «распределение» в уголовный розыск, под начало следователя Жура (Олег Ефремов).

Напористо лихой Серега пытается учить тихого интеллигентного Сашу жизни: дескать, подозревать нужно всех подряд, и никому нельзя верить. Тот, само собой, не соглашается…

Словом, первый следует железной логике: лес рубят, щепки летят. А другой — пытается остаться «абстрактным гуманистом»…

В фильме воспроизводится стандартный набор кинематографической «фактуры» начала 1920-х: пыльные улочки и тумбы с обрывками афиш, фигуры людей в тужурках и телогрейках, толпящихся в очередях за хлебом и сахарином…

«Испытательный срок» не поражает режиссерским и операторским умением выстроить композицию кадра, удивить острым ракурсом. Фильм поставлен просто, добротно и скромно. С любовью к актеру, обстановке, быту. Это не детектив, а драматическая история столкновения двух мировоззрений.

Бесспорно, сегодня «комсомольская идеология» фильма выглядит устаревшей и наивной. Но для своего времени «Испытательный срок» был фильмом довольно заметным, точно попадавшим в русло тогдашней «борьбы с культом личности»…

В год выхода на экране психологической драмы с элементами детектива «Испытательный срок», действие которого происходит в эпоху нэпа, кинокритик Нина Игнатьева (1923–2019) писала в «Советском экране», что авторы «не поддались соблазну сделать крен в «романтику» нелегкой и опасной работы сотрудников уголовного розыска. В картине нет ни привычных аксессуаров детектива, ни нарочитого нагнетения событий, ни сверхнапряженной атмосферы действия. Внимание зрителей сосредоточено на другом: какие человеческие качества, черты характера проявят молодые стажеры угрозыска… Повесть П. Нилина верно, тактично перенесена на экран режиссером. Но, увы, приходится говорить лишь о переносе на экран литературного произведения, а не о своем оригинальном прочтении повести и ее углубленной кинематографической трактовке. В фильме есть отдельные режиссерские находки, но все же в целом он шаг за шагом повторяет писателя и мало использует великую изобразительную силу кино. Поэтому, очевидно, некоторые эпизоды скорее напоминают театральные сцены, экранизированный спектакль» (Игнатьева, 1960: 9).

Аналогичная оценка фильма была высказана и в рецензии на страницах журнала «Искусство кино»: «Можно предположить, что, если бы сценарий фильма был более насыщенным и оригинальным, а режиссура более смелой в использовании киносредств, и актерам было бы гораздо больше простору. Тогда бы и основная мысль фильма – мысль о

непримиримости подлинно социалистического гуманизма ни с «добренькой» филантропией, ни с жестокостью, черствостью, невниманием к людям – прозвучала бы еще громче, полнее, взволнованней» (Питляр, 1960: 78).

Сегодняшние зрители отзываются об «Испытательном сроке» тепло:

«Фильм – очень хороший. Игра актёров – изумительная, типажи представлены безукоризненно, подтекст, мораль, "краски" картинки и эмоций – очень яркие. Фильм – живой. Тема комсомола и партии (немодная сейчас) хоть и является текстуальным стержнем, но – ненавязчивая, скорее ностальгическая по моральным ценностям. ... Советую учиться современным режиссерам и актёрам делать кино именно по этому фильму» (Р. Уваров).

«Замечательный фильм, с огромным удовольствием его время от времени пересматриваю. Действительно, атмосферный – снят так, что прямо–таки погружаешься с головой в эту эпоху, и ничто не вызывает каких–то сомнений в достоверности происходящего» (Лиза).

Хроника пикирующего бомбардировщика. СССР, 1968. Режиссер Наум Бирман. Сценаристы Наум Бирман, Владимир Кунин (по одноименной повести Владимира Кунина). Актеры: Юрий Толубеев, Геннадий Сайфулин, Олег Даль, Лев Вайнштейн, Александр Граве, Пётр Щербаков, Виктор Ильичёв и др. **24,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Наум Бирман (1924–1989) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Хроника пикирующего бомбардировщика» и «Авария») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент. Но у этого режиссера есть еще и популярная телевизионная комедия «Трое в лодке, не считая собаки»...

Вторая мировая война подходит к концу. Эскадрилье молодых пилотов поручено разведать замаскированный немецкий аэродром...

Драма Наума Бирмана, несомненно, послужила отправной точкой для знаменитого фильма Леонида Быкова «В бой идут одни старики». В фильме Н. Бирмана также велика роль атмосферы мужской дружбы и взаимной поддержки снят как бы «под документ», на черно-белую пленку. Лучшую роль в фильме, на мой взгляд, сыграл легендарный Олег Даль. Его герой, как всегда, остроумен, ироничен и неотразимо обаятелен...

В год выхода этой работы Н. Бирмана в прокат кинокритик Мирон Черненко (1931–2004) писал в журнале «Искусство кино», что «этот фильм принципиально скромен. Хотя речь в нем идет о войне, нет на экране ни грохота орудий, ни грандиозных сражений, ни пиротехники, ни массовок. Строгое название – «Хроника пикирующего бомбардировщика» — как нельзя лучше соответствует содержанию: нескольким страницам из дневника одной эскадрильи, своеобразному репортажу о быте прифронтового аэродрома, да еще в нелетную погоду... Внутренняя свобода героев, чувство собственного достоинства, высокий артистизм (это слово здесь особенно к месту — отвечая профессиям героев и их духовному складу) в своей деятельности – хотя, быть может, и не той, о которой мечталось в детстве, но жизненно необходимой в дни войны,— все это отнюдь не противоречит точному исполнению воинского долга» (Черненко, 1968).

С мнением Мирона Черненко был согласен и поэт, журналист и кинокритик Виктор Орлов (1929-1972), утверждая, что «фильм этот, замедленный и раздумчивый поначалу, набирает высоту и становится настоящим, страстным реквиемом юности, вставшей грудью против огня, чтобы бестревожно жила на земле другая юность – сегодняшняя» (Орлов, 1968: 9).

Оценка «Хроники пикирующего бомбардировщика» высока и у многих нынешних кинокритиков. К примеру, С. Кудрявцев считает, что «значение подобных фильмов о войне, как бы будничных, приземлённых, скромно, но с достоинством воспевающих обычный ратный труд зачастую ещё совсем молодых парней, думается, возрастает с течением лет. И спустя четыре десятилетия эта картина ... по–прежнему жива и даже приобретает особую доверительность повествования... они продолжают без всяких скидок на прошедшее время нравиться нам и сейчас» (Кудрявцев, 2007).

С высоты киновосприятия XXI века киновед Андрей Горных убежден, что «героем фильма является новое трудовое братство. Учитель, Музыкант, Художник на сцене войны становятся «воздушными» рабочими — соединяя в себе признаки пролетариата (коллективное физическое напряжение при воздушных маневрах) и художников, практикующих свою жизнь как самодостаточное искусство. В качестве истории, которая рассказана в форме бессобытийной хроники, здесь фигурирует коллективный поиск истины, красной нитью проходящий сквозь труд и быт, придающий форму и смысл всему существованию. ... Заключительная монтажная фраза фильма — все более общие планы идущего по огромному пустому полю «осиротевшего» механика погибшего самолета, перебиваемые таким же пустым небом — передает то разверзающееся небытие, в которое проваливаются и влюбленность еврейского юноши–скрипача, и эстетство студента–художника, и учительская рассудительности командира экипажа. И одновременно она увековечивает образ группы как коллективной формы, обретающей мемориальную цельность через самопожертвование. В результате фильм представляет собой своеобразное утопическое зеркало для послевоенного советского поколения интеллигенции. В нем компенсируется тоска по настоящему Общему Делу: на обломках утопии коммунизма это поколение пытается создать новую поэтику» (Горных, 2012).

Зрительская аудитория и сегодня с теплотой вспоминает этот фильм:

«Фильм на века! И не только потому, что "про войну". Приглядитесь, как сняты отдельные сцены (хотя бы в начале фильма, в землянке), как почти незаметно герои переходят "из настоящего" в довоенную жизнь и обратно, как реалистично сняты общие планы, как грамотно "вписаны" в фильм документальные кадры... А песня!» (П. Решетило).

«"Хроника пикирующего бомбардировщика" и "На войне как на войне" для меня одни из самых любимых фильмов. В них нет и тени пафоса... нет "мяса" и "крови", нет дидактики, настойчивого желания за шиворот подтащить зрителя к экрану: мол, смотри, вот какими были это люди. Понимаешь, какими они были, сам, именно, сам, потому что снято "негромко" – рядовые военные эпизоды, каких было, наверное, немало, но ты «узнал» этих людей, и они перестали быть «статистикой» в сводках, и тебе больно» (Владимир).

«Фильм "Хроника пикирующего бомбардировщика" как раз из тех фильмов, которые, посмотрев, уже не забудешь. Конечно, сюжет, имена героев и диалоги не запомнятся навсегда, хотя название коктейля "Шасси" и фраза "У них сейчас не Дюрер, а фюрер", отложились в памяти надолго. Но всё равно – образы этих лётчиков, созданные великими актёрами, навсегда останутся в памяти и душе. ... они создают настолько живые характеры, что смерть их вымышленных героев в финале фильма оставляет ощущение, будто ушёл реально существовавший близкий человек. Такова сила актёрского искусства» (Борис).

Берег. СССР–ФРГ, 1984. Режиссеры Александр Алов и Владимир Наумов. Сценаристы Александр Алов, Юрий Бондарев, Владимир Наумов (по одноименному роману Ю. Бондарева). Актеры: Борис Щербаков, Наталия Белохвостикова, Бруно Дитрих, Бернхард Викки, Корнелия Бойе, Владимир Гостюхин, Валерий Сторожик, Михаил Голубович, Владимир Заманский, Андрей Гусев, Армен Джигарханян, Наталья Наумова и др. **24,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

На совместном творческом счету **режиссеров Александра Алова (1923–1983) и Владимира Наумова (1927-2021)** 10 фильмов, 5 из которых («Тревожная молодость», «Павел Корчагин», «Бег», «Тегеран–43», «Берег») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Эта последняя совместная работа Александра Алова и Владимира Наумова поставлена по известному роману «Берег» Юрия Бондарева (1924–2020).

Персонаж Владимира Гостюхина – несомненно, самый яркий герой экранизации романа Юрия Бондарева «Берег». Здесь авторам удалось создать емкий и пугающий образ человека, которому война «помогла» проявить свои самые низменные качества...

Что же касается главного героя фильма – бывшего лейтенанта, влюбившегося весной 1945 года в юную немку, а теперь именитого писателя, – то Борис Щербаков выглядит в этой роли куда скромнее.

А уж современные эпизоды визита литератора Никитина на германскую землю кажутся и вовсе бутафорскими: неудачный грим, плохо передающий эффект старения персонажей, банальные диалоги… Военные эпизоды в фильме поставлены гораздо лучше…

Увы, в «Береге» заметно потускнел творческий почерк режиссерского дуэта Александра Алова и Владимира Наумова, поражавший когда-то яркой экспрессией, трагикомическим гротеском, изысканной символикой…

В год выхода фильма в прокат и особенно после присуждения ему Государственной премии СССР фильм получил однозначно высокую оценку прессы.

Именно такова, к примеру, была статья кинокритика Дмитрия Шацилло в ежегоднике «Экран» (Шацилло, 1986; 61–64).

Позитивно отнесся к «Берегу» и журналист Александр Аронов (1934–2001), обращая внимание читателей журнала «Искусство кино», что «взаимоотношения времен в картине несколько иные, чем в книге. Та война, в прозе, была конкретнее, реальнее, она притягивала на с сама по себе как небывалое, неповторимое, невероятное время. Мы лишь могли предчувствовать, что там, в глубине героического прошлого, найдется что–то существенное, необходимое для нас сегодня – как же иначе? В фильме это «существенное» и становится предметом исследования. Поэтому и менее важна, как бы ослаблена роль конфликтов внутри каждого отдельного, некогда «самодостаточного» времени. Времена «всплывают» над конкретикой будней, вглядываются издалека друг в друга на ином образном уровне, который иначе не назовешь, как философским. Войти до конца в эти разные временнЫе пласты можно, только увидев, осознав их отражения друг в друге» (Аронов, 1984: 60).

Правда, кинокритик Армен Медведев (1938-2022) отнесся к «Берегу» более строго, посчитав, что «как ни парадоксально, но А. Алов и В. Наумов менее всего выиграли там, где слишком уж покорно следовали за литературой. Так, мне показалось, что современные эпизоды фильма для них лишь ремарки к главному. Затянутые подчас, созерцательные ремарки. … Но смысл и дорогая цена надежды на целую жизнь впереди по–особому рельефно открываются в ключевых эпизодах картины «Берег», в которых режиссеры помимо всего убеждают в неизведанном до конца могуществе «кинопрозы». … В разгар работы умер Александр Алов… Умер от болезни, спровоцированной фронтовой контузией. Кто мог предположить, что его фильм станет данью памяти ему самому?»

В XXI веке отношение российских кинокритиков к «Берегу» существенно изменилось. К примеру, кинокритик Ирина Шилова (1937–2011) писала, что эта «мелодраматическая история… была сделана традиционно и не принесла большего успеха ее создателям» (Шилова, 2010: 22–23). Здесь И. Шилова, видимо, имела в виду успех художественный, так как по числу зрителей за первый год демонстрации «Берег» стал одной из самых успешных работ А. Алова и В. Наумова.

Примерно такую же, мягко говоря, сдержанную оценку «Берегу» дал и киновед Евгений Марголит (Марголит, 2001). Марголит Е.

Сегодня зрительские мнения о «Береге» порой полярны.

«За»: «Фильм хорош во всех отношениях: сценарно, режиссёрски, актёрски. … Эмма Натальи Белохвостиковой – просто, замечательна, возможно, и в самом деле – это её лучшая роль. … Пересмотрев фильм, могу сказать, что роль Эммы: как молодой, так и пожилой – возвысила актрису в моих глазах. Немку она сыграла – просто, замечательно, заметно показав пронесённую ею через всю жизнь – любовь к Никитину (и если кто–то этого не увидел – мне их жаль), никогда не гасшую в её сердце… А такое нематериальное богатство далеко не каждый человек может иметь в своей жизни. … Фильм – удача, как режиссёров, так и всего актёрского состава»(Александр). «Один из лучших фильмов о войне, пересматриваю часто» (Зритель).

«Против»: «Холодный донельзя фильм. Режиссеры впихнули туда еще и кадры антивоенной демонстрации в Гамбурге, хотели показать преемственность событий, а получилось еще хуже… Белохвостикова–Эмма холодновата, но еще ничего, Белохвостикова–зрелая дама ужасна. Нарочитые тени вокруг глаз, призванные состарить актрису, да и сам этот бесконечно повторяющийся прием во всех фильмах давать Белохвостиковой роли "мамочек и дочек" просто надоел. … Щербаков харизматичен, но он не Никитин. Нет в нем никакой трагедии воспоминаний, абсолютно благополучный человек» (Марина).

Казаки. СССР, 1961. Режиссер Василий Пронин. Сценарист Виктор Шкловский (по мотивам одноименной повести Льва Толстого). Актеры: Леонид Губанов, Борис Андреев, Зинаида Кириенко, Эдуард Бредун, Борис Новиков, Герман Качин и др. **24,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Пронин (1905–1966) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Сын полка», «Казаки», «Наш дом» и «Хождение за три моря») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Фильм «Казаки» имел немалый успех у публики, но пресса отнеслась к нему в основном отрицательно.

К примеру, свою статью в журнале «Искусство кино» литературовед Яков Билинкис (1926–2001) назвал весьма красноречиво – «Без доверия к Толстому» и далее посетовал на то, что авторы фильма превратили драматическую повесть в заурядную мелодраму, потому что «они не очень поверили в серьезность всего того, о чем ведет речь Толстой. Нравственная проблематика повести почти начисто ускользнула от их внимания. А без этого нет Толстого — того самого, который мужественно вглядывался в свое время и именно поэтому дорог и нужен нам и сейчас» (Билинкис, 1961: 99).

Нынешние зрители к «Казакам» относятся заметно теплее:

«Не могу похвастаться, что прочитал бОльшую часть произведений Л.Н.Толстого. И именно фильм стал причиной обращения к повести. И фильм и повесть – поразительные произведения. Не буду сравнивать их в деталях, где–то первоисточник тоньше, где–то фильм ярче. Но все же о фильме – незабываемая игра актеров» (Леонид).

«Очень хорошая постановка! Все актёры замечательные! Посмотрела фильм с большим удовольствием!» (Лорель).

Встреча на Эльбе. СССР, 1949. Режиссер Григорий Александров. Сценаристы Пётр Тур, Леонид Тур, Лев Шейнин. Актеры: Владлен Давыдов, Константин Нассонов, Борис Андреев, Михаил Названов, Любовь Орлова, Иван Любезнов, Фаина Раневская, Эраст Гарин, Лидия Сухаревская, Андрей Файт и др. **24,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Александров (1903–1983) поставил 11 полнометражных игровых фильма, многие из которых («Веселые ребята», «Волга–Волга», «Цирк», «Весна», «Встреча на Эльбе», «Русский сувенир») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Обласканная Сталинской премией первой степени, политическая драма о противостоянии СССР и США в послевоенной Германии «Встреча на Эльбе», в конце 1940–х – начале 1950–х была, разумеется, восторженно принята советской прессой.

Тогдашний министр кинематографии Иван Большаков (1902–1980) восторженно писал, что этот «фильм отличается высокой режиссерской работой. В нем имеется много отличных режиссерских приемов, глубоко и убедительно раскрывающих идейное содержание картины, она пронизана острой, бичующей сатирой. Постановщик фильма… Г.А. Александров в своей новой работе показал, что он является способным и талантливым мастером не только в области комедийного жанра, но и в области драматического» (Большаков, 1952: 26).

Ему вторил влиятельный киновед Александр Грошев (1905–1973), утверждая, что «во «Встрече на Эльбе» Г. Александров с новой по сравнению с другими фильмами стороны освещает характер советского человека, показывает новые, раскрывшиеся в годы Отечественной войны и послевоенное время черты советских людей. Фильм показал, как велики и разнообразны творческие силы и художественные средства советского киноискусства и каким мощным оружием оно является в борьбе с империалистической идеологией поджигателей войны» (Грошев, 1952: 195).

Значимость «Встречи на Эльбе» для обозначения идеологических стандартов холодной войны подчеркивали через много лет и другие отечественные и зарубежные киноведы (Туровская, 1996; Keghel, 2009).

При этом уже в XXI веке С. Кудрявцев отмечал «демагогичность и откровенное враньё в данном киноповествовании, когда герои разговаривают на языке газетных передовиц, лишь в некоторой степени сглаживаются благодаря всё–таки человеческим и задушевным интонациям, возникающим при обычном общении советских людей с американцами и даже с отдельными немцами. … Да и режиссёра тоже кидает из стороны в сторону – от искусственной патетики до уничижительной сатиры, особенно в эпизодах «американского разгула» на территории, относящейся к сектору союзников. Перебор выразительных средств, употреблённых с нажимом и демонстративно, вызывает противоположную задуманному реакцию» (Кудрявцев, 2014).

На сегодняшний день «Встреча на Эльбе» остается своего рода идеологическим и эстетическим кинопамятником эпохе, когда творчество советского художника часто напрямую зависела от политической конъюнктуры.

Нынешних зрителей «Встреча на Эльбе» четко разводит в разные стороны в зависимости от их политических пристрастий:

«Все–таки права была советская пропаганда. Фильм на все времена» (Игорь).

«Плакатно и безумно скучно» (Вихрь).

Земля и люди. СССР, 1956. Режиссер Станислав Ростоцкий. Сценарист Гавриил Троепольский (по мотивам собственных рассказов цикла «Из записок агронома»). Актеры: Алексей Егоров, Елена Батенина, Пётр Чернов, Владимир Иванов, Римма Шорохова, Владимир Ратомский, Пётр Алейников, Григорий Белов, Михаил Пуговкин и др. **24,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Станислав Ростоцкий (1922–2001) – один из фаворитов советских зрителей. Из одиннадцати его полнометражных игровых фильмов восемь («А зори здесь тихие…», «Доживем до понедельника», «Дело было в Пенькове», «На семи ветрах», «Земля и люди», «Эскадрон гусар летучих», «Белый Бим – Черное ухо», «И на камнях растут деревья») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент**.**

«Оттепельная» колхозная драма Станислава Ростоцкого пользовалась успехом у зрителей.

Как отмечалось в «Истории советского кино», «при обращении к новому материалу, вернее – при новом взгляде на привычный и казавшийся «отработанном» материал, существенными представлялись все детали и подробности. Так в «Земле и людях» открывался непривычный для экрана предметный, «вещный» мир послевоенной деревни: разъезженная, в колдобинах дорога, тощая лошаденка, потемневшая от старости пятистенка. … Камера не только фиксировала ширь полей, но и опускалась к земле, и мы чувствовали ее тяжесть, вязкость ее комьев, ее неприготовленность принять зерно. … Искусство восстанавливало доверие к факту, и такая наглядность была ему отнюдь не противопоказана. Оно отказывалось от символов и характеров–знаков и вновь обретало свое умение портретировать личность» (История…, 1978: 30–31).

В год выхода фильма «Земля и люди» в кинопрокат журнал «Искусство кино» подчеркивал: «нужно отдать должное той трезвости и критичности, с которой создатели фильма показывают колхозную деревню. Они смело ставят серьезные проблемы, не боятся острых столкновений, горячих слов, сатирических красок. … Во многом определяет успех фильма галерея выразительных, отчетливо очерченных, довольно типичных характеров. Особенно удались автору сценария и артистам отрицательные персонажи» (Дементьев, 1956: 11-15). Вместе с тем в той же статье утверждалось, что «совершенно неудачной является вся «лирическая линия кинофильма. Она на редкость легкомысленна и неправдоподобна. … нельзя не пожалеть, что на финале картины «Земля и люди» лежит печать лакировки и украшательства» (Дементьев, 1956: 11)

Отношение зрителей XXI к «Земле и людям» в основном позитивное:

«Смотрю сейчас, немного осталось. Фильм очень интересен и непрост. В нем много тем, о которых полемизировали в конце 1950–х, много стремления к более свободной, к разумной и достойной жизни. И критика есть, и оптимизм. И прекрасная простота, правдивость, достоинство и целомудренная чистота чувств у героев» (Элиабель).

«Фильм "раннего" Ростоцкого. Уже чувствуется рука сильного режиссёра, но есть и объективные минусы. Главный из которых, на мой взгляд, крайне неудачный кастинг. ... Но в целом, считаю, что первый "блин" (в смысле – фильм) у Станислава Ростоцкого отнюдь не вышел комом; смотреть было интересно, а некоторые фразы из картины достойны того, чтобы их цитировать» (Г. Воланов).

Неповторимая весна. СССР, 1957. Режиссер Александр Столпер. Сценарист Сергей Ермолинский. Актеры: Евгения Козырева, Изольда Извицкая, Александр Михайлов, Иван Дмитриев, Ирина Скобцева, Виктор Шарлахов, Нина Дорошина, Евгений Леонов и др. **24,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Столпер (1907–1979) поставил 16 фильмов, многие из которых («Живые и мертвые», «Повесть о настоящем человеке», «Трудное счастье», «Дорога», «Неповторимая весна») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Драма «Неповторимая весна» рассказывает об эпидемии чумы в Средней Азии, на фоне которой развиваются отношения молодоженов...

Мнения современных зрителей об этой, на мой взгляд, не самой удачной ленте А. Столпера порой полярно расходятся:

«За»: «Очень и очень хороший фильм. А то что он назидательный, могу отнести это только к его достоинствам. Еще достоинство, что он правдивый, ничем не приукрашен. Герои сильные, отважные, порядочные люди» (Новикова).

«Против»: «Нет, не веришь. Ничему в этом фильме не веришь. Чрезвычайно слабо» (Вайра).

Великий воин Албании Скандербег. СССР-Албания, 1954. Режиссер Сергей Юткевич. Сценарист Михаил Папава. Актеры: Акакий Хорава, Бэса Имами, Адивие Алибали, Семён Соколовский, Верико Анджапаридзе, Георгий Черноволенко, Наим Фрашери, Борис Тенин, Николай Бубнов, Олег Жаков, Георгий Румянцев, Ваграм Папазян, Михаль Попи, Александр Вертинский, Николай Левкоев, Владимир Соловьёв, Серго Закариадзе и др. **24,0 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Режиссер Сергей Юткевич (1904–1985) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, но только три из них («Человек с ружьем», «Великий воин Албании Скандербег» и «Отелло») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. Ни одному из его фильмов, поставленных после "Отелло", уже не суждено было преодолеть планку в 16 млн. зрителей за первый год демонстрации.

В этой исторической драме действие происходило в XV веке, когда албанцы боролись с турецкими завоевателями. В 1954 году фильм «Великий воин Албании Скандербег» получил несколько призов на Каннском кинофестивале.

«Великий воин Албании Скандербег» был встречен советской кинопрессой вполне позитивно.

К примеру, в своей статье с красноречивым названием «Рожденный дружбой фильм» киновед Ростислав Юренев (1912-2003) писал, что выход на экраны этой картины – «произведения, значительного по содержанию и художественной форме, позволяет вспомнить об опыте многолетней работы мастеров советского кино над историко-биографической тематикой. ... советские художники, помогавшие создавать фильм о Скандербеге, отнеслись к герою албанского народа с присущей им творческой взволнованностью, с подлинно вдохновенным вниманием. ... Сценарий М. Папавы – талантливое и умное произведение, насыщенное образами и мыслями, но чрезвычайно трудное для постановки. С. Юткевич преодолел трудности сценария. Его режиссуру характеризует прежде всего ясность, органичность идеи, стремление к красоте формы, спаянный единой режиссерской волей исполнительский ансамбль» (Юренев, 1954: 55-59).

Правда, далее Р.Н. Юренев отмечал, что «недостаток материала, краткость и схематичность ролей, схожим между собой по драматическим функциям, не позволили

артистам О. Жакову, Г. Черноволенко, Н. Бубнову, Г Румянцеву создать яркие образы соратников Скандернбега» » (Юренев, 1954: 64).

Мнения сегодняшних зрителей о фильме «Великий воин Албании Скандербег» в целом также положительны:

«Очень патриотичный фильм. У меня появляется чувство гордости за таких людей, и хочется верить, что наши люди тоже такие же патриоты своей страны! Как они отважно и храбро сражаются за свою родину. Фильм конечно своеобразный, не каждому по вкусу, но очень правдивый, справедливый и такое чувство, какое есть в фильме, должно быть у всех, кто любит свою страну!» (Ю. Самошина).

«На днях впервые посмотрела этот фильм. Несмотря на весьма давний год выпуска, фильм производит сильное впечатление! Другого Скандербега я просто не представляю» (Душечка).

«Конечно, фильм порядком идеологизирован. В духе нерушимой советско-албанской дружбы. И, скорее всего, всемирно-исторический размер фигуры главного героя несколько гиперболизирован. Но эпопея в целом сколочена добротно: и блестящая операторская работа, и впечатляющие массовые сцены, и волнующая фабула, и любовная линия, и масса красивых экзотических и пленэрных сцен, интерьеров, пейзажей, и хорошие военные трюки, и выдающийся, воистину интернациональный (русские, грузины, албанцы, армяне, евреи, украинцы), актерский состав. Позитивно-героический план существенно и заметно акцентирован, впрочем, в полном соответствии с тогдашними канонами эпико-исторического кино» (В. Плотников).

«В то время, когда создавался фильм, Сталин дружил с Албанией и ссорился с Тито. Предательство сербов в фильме показано не случайно, а было ли таковое на самом деле – пойди, дознайся... Фигура легендарного Скандербега воплощена не менее легендарным грузинским актером А. Хорава. Какая фактура, какой голос, какой мощью веет от всего его облика!» (Владимир).

Солдатка. СССР, 1960. Режиссер и сценарист Владимир Денисенко. Актеры: Зинаида Дехтярёва, Николай Козленко, Ольга Кусенко и др. **23,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Денисенко (1930–1984) поставил 11 полнометражных игровых фильма, два из них («Роман и Франческа» и «Солдатка») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В драме «Солдатка», действие которой разворачивается после Великой Отечественной войны, рассказывается о вдове, пытающейся найти свое место в жизни...

Мнения сегодняшних зрителей о «Солдатке» существенно расходятся:

«Тема сама по себе интересная, возвращение с войны для многих было испытанием не на год и не на два. Но как-то несколько скучновато все это здесь смотрится. То затянуто, то излишне плакатно. Хотя основная идея хороша: сильные женщины спасали страну на войне, а теперь помогают вытаскивать села из послевоенной разрухи. Но думаю, что одного просмотра мне хватит. Пересматривать (хотя бы в обозримом будущем) не планирую» (Ленхен).

«Посмотрела замечательный старый фильм «Солдатка»... Эти чудесные старые фильмы, хоть и о грустном порой, все равно как глоток свежей родниковой воды для души! Великая тайна искусства... Лично мне было очень жаль увидеть здесь отзывы, что этот фильм слабый, что нет сильных сцен и так далее... Лично я увидел в кинокартине и силу, и потрясающие сильные сцены, заряженные великим смыслом и напряжением, как бы искрящиеся светом» (Игорь К.).

Девять дней одного года. СССР, 1962. Режиссер Михаил Ромм. Сценаристы Михаил Ромм, Даниил Храбровицкий. Актеры: Алексей Баталов, Иннокентий Смоктуновский, Татьяна Лаврова, Николай Плотников, Сергей Блинников, Евгений Евстигнеев, Михаил Козаков, Николай Граббе, Валентин Никулин, Павел Шпрингфельд, Ада Войцик, Люсьена Овчинникова, Игорь Добролюбов, Андрей Смирнов, Резо Эсадзе,

Георгий Епифанцев, Лев Дуров, Игорь Ясулович и др. **23,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Ромм (1901–1971) за свою творческую карьеру поставил 12 полнометражных игровых фильмов, девять из которых («Тринадцать», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек № 217», «Секретная миссия», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Убийство на улице Данте», «Девять дней одного года») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Драму о физиках–ядерщиках «Девять дней одного года» Михаил Ромм снял после долгого перерыва, наступившего после премьеры «Убийства на улице Данте». В поисках нового киноязыка и новых, «оттепельных» киногероев Михаил Ромм провел несколько лет и все–таки снял свой, вероятно, лучший фильм, в котором ярко и психологически убедительно сыграли выдающиеся актеры Алексей Баталов, Иннокентий Смоктуновский и Татьяна Лаврова...

В год выхода «Девяти дней одного года» в прокат кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006) справедливо отметил, что «новая тема потребовала от постановщика и новых средств выразительности. ... Отсюда – изобразительное решение картины. Режиссер и оператор просто, скупо я бы сказал, обыкновенно, сняли огромные коридоры института, лаборатории, научный городок, «пятачок на котором танцуют, физики. И такой показ приобрел черты подлинно зрелищности и правдивости. ... Нам покажут лишь девять дней одного года, по нескольку часов каждого дня. Это будут дни необычайные и самые обыкновенные, радостные и горькие. Но всякий раз мы будем помнить и знать вместе с героем, что его ожидает. Авторы фильма ни разу не воспользуются спасительным рецептом Надежды, не сообщат нам о внезапной перемене к лучшему. Нет, ни на минуту не снимая трагизма, они заставят нас вместе с героем идти к цели, за которую отдана жизнь» (Зоркий, 1962).

Авторы «Краткой истории советского кино» писали, что в «Девяти днях одного года» «нет завершенного рассказа о судьбах героев, нет традиционного поединка положительного и отрицательного. А между тем психология современного советского человека показана глубоко и достоверно» (Грошев и др., 1969: 447–448).

Кинокритик и литературовед Лев Аннинский (1934–2019) писал, что в «Девяти днях одного года» «Смоктуновский легко вошел в роль человека, который вышучивает человечество: в его собственной натуре жила та точка отсчета, исходя из которой были вторичными все эти роли и маски — маска скептика, маска идеалиста. Маски никогда не мешали Смоктуновскому, потому что он умел жить в них, вне их, сквозь них. Прежде всего в позиции Куликова Смоктуновский не чувствовал себя ни в какой степени виноватым. В том, как он ругал человечество, сквозила горечь любви к человечеству; в том, как он острил над дураками, угадывалось искреннее сожаление умницы, бессильного стать глупей себя; в том, как он спорил с Гусевым, открывалось мудрое понимание боли самого Гусева. ... Баталов должен. Смоктуновский свободен. Баталов побеждает по той логике, которая ему предложена режиссером. Смоктуновский переоценивает самую эту логику. Ромм анализирует. Смоктуновский синтезирует. ... Фильм был задуман цельно: Куликов должен был драматургически подыгрывать Гусеву. Он и вышел целостным, но по–другому: оппоненты поменялись местами; всеми неповторимыми обертонами своей натуры Баталов подыграл Смоктуновскому, ядру его характера. Реальный смысл фильма оказался глубже блестящего роммовского замысла» (Аннинский, 1977).

Культуролог и киновед Майя Туровская (1924–2019) была права: «фильм остался моментальным снимком исторического мгновения, с его радостной верой в могущество познающего разума; с его надеждой, что главное в жизни человечества случится уже завтра; с его готовностью работать на это завтра до самозабвения и самопожертвования и с его иронией к самому себе, к собственным готовностям. А главное, с его счастливым ощущением обновления» (Туровская, 2006).

Разумеется, в стилистике «Девяти дней одного года» ощущалось влияние французской «новой волны», но это было, на мой взгляд, не подражание, а творческое переосмысление, погруженное в оттепельную атмосферу начала 1960–х. И, быть может, именно черно–белая графика самых знаменитых фильмов тех лет («Летят журавли», «Неотправленное письмо», «Девять дней одного года», «Иваново детство», «Мне двадцать лет») породила в советском

кино своего рода новую моду на отказ от цвета, которая захватила даже весьма средних советских постановщиков 1960–х – начала 1970–х…

Этот фильм Михаила Ромма и сегодня не забыт зрителями:

«"Девять дней одного года" – это наиболее адекватная история шестидесятых и шестидесятников. Хотя бы потому, что практически все культовые фильмы эпохи кроме этого в той или иной степени посвящены субкультуре "лириков", тогда как тон времени, его мировоззренческие установки и во многом эстетику задавали все–таки "физики". Лучшей же картины в том, что касается проникновения в сознание советских технарей – нет. Режиссер с цветной и разноплановой профессиональной биографией, побывавший и архитектором, и инженером, Ромм как никто сумел передать самую суть психотипа ученого – сугубую "внутренность", кажущуюся бессобытийность его жизни при всей ее внешней пестроте. Основное, важнейшее происходит у него наедине с собой и внешнему миру внятно не более, чем внятны даме за свадебным столом рассуждения ее соседей о могуществе дейтерия. События же, в общечеловеческой системе координат фундаментальные – переживаются им бледно, приглушенно, как будто вполсилы» (Агафья Тихоновна).

Взрыв после полуночи. СССР, 1969. Режиссеры: Эразм Карамян, Степан Кеворков. Сценаристы: Эразм Карамян, Иосиф Прут. Актеры: Гурген Тонунц, Валериан Виноградов, Кюнна Игнатова, Эдуард Арутюнян, Тамара Носова, Семён Соколовский, Владимир Кенигсон, Фрунзик Мкртчян, Микаэла Дроздовская и др. **23,9 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Степан Кеворков (1903–1991) и Эразм Карамян (1912–1985) поставили 9 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Лично известен», «Чрезвычайное поручение», «Взрыв после полуночи», «Последний подвиг Камо») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент (правда, «Последний подвиг Камо» С. Кеворков снял уже не с Э. Кармяном, а с Г. Мелик–Авакяном).

Действие этой драмы происходит весной 1919 года, когда гражданская война на просторах бывшей Российской империи была в разгаре. Советская власть не имела доступа к нефти, поэтому большевики решили достать горючее контрабандой…

В год выхода «Взрыва после полуночи» в прокат советские зрители встретили его с энтузиазмом, однако кинопресса отреагировала довольно прохладно.

К примеру, кинокритик Михаил Белявский (1904-1982) пожурил авторов фильма за то, что «драматические события революционной борьбы северокавказского подполья… потонули в калейдоскопе кинематографически выгодных для приключенческой ленты деталей» (Белявский, 1969: 3).

Мнения нынешней аудитории теплее: «Интересный фильм. Живой. Артисты работают талантливо, с душой. Особенно покорила работа С. Соколовского в роли Самарина. Хоть он персонаж и отрицательный, но получился ярким, запоминающимся. Г. Тонунц также запомнился в главной роли» (Альфия).

Я его невеста. СССР, 1969. Режиссер Наум Трахтенберг. Сценаристы Михаил Папава, Александр Чаковский (по мотивам повести А. Чаковского «Невеста»). Актеры: Наталья Величко, Всеволод Санаев, Александр Филиппенко, Всеволод Абдулов, Валерий Носик, Светлана Старикова, Георгий Куликов, Борис Зайденберг, Майя Булгакова, Валентина Владимирова, Валентин Зубков, Игорь Кашинцев и др. **23,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Эта социальная драма о несправедливо осужденном человеке стала последней в коротком списке фильмов, поставленных **режиссером Наумом Трахтенбергом (1909–1970).** На счету Н. Трахтенберга всего три полнометражных игровых фильма, из которых только картине «Я его невеста» удалось войти в тысячу самых популярных советских кинолент. Правда, Наум Трахтенберг снял еще комедийную короткометражку, вошедшую в отлично прошедший в прокате альманах «Совершенно серьезно».

Фильм «Я его невеста» и в год выхода на экран не поражал своим художественным качеством, а сегодня, по–видимому, прочно забыт – как киноведами, так и зрителями…

Друг мой, Колька!.. СССР, 1961. Режиссеры Александр Митта и Алексей Салтыков. Сценаристы Сергей Ермолинский, Александр Хмелик (по одноименной пьесе А. Хмелика). Актеры: Александр Кобозев, Анна Родионова, Алексей Борзунов, Виктор Онучак, Татьяна Кузнецова, Анатолий Кузнецов, Антонина Дмитриева, Савелий Крамаров, Борис Новиков и др. **23,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Митта поставил 15 полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Экипаж», «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», «Москва, любовь моя», «Друг мой, Колька!», «Точка, точка, запятая…») вошли в тысячу самых кассовых советских фильмов.

Режиссер Алексей Салтыков (1934–1993) за свою творческую карьеру поставил 16 фильмов, десять из которых («Друг мой, Колька!», «Председатель», «Бабье царство», «Директор», «Возврата нет», «Семья Ивановых», «Сибирячка», «Полынь – трава горькая», «Емельян Пугачев», «Крик дельфина»), вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В год выхода картины дебютантов А. Митты и А. Салтыкова «Друг мой, Колька!» в прокат журнал «Искусство кино» опубликовал одобрительную рецензию, где отмечалось, что авторы «наполнили фильм глубоким ощущением правды. Точны, словно схвачены на магнитофонную ленту, диалоги, реплики, все речевое богатство фильма. … о поединке всего честного и искреннего с равнодушием и застоем, с ханжеством, с «оловянными глазами», надежно прикрытыми толстыми очками высоких слов и выхолощенных «установок». В рецензии утверждалось, что авторы картины – не просто талантливы, – это «люди со своим взглядом на мир. Фильм обнаруживает прежде всего гражданский темперамент, горячую личную заинтересованность авторов в борьбе с тем, что стоит на дороге нашего общества. И еще одну привлекательную черту молодых постановщиков открывает фильм: незаурядное комедийное дарование. Смех не умолкает в зале. С великолепным юмором поставлены сцены пионерского сбора; в ребячьих выдумках, проделках, в уморительном эпизоде с индийским танцем, в сцене передачи машины — везде встречаются уже не блестки, а россыпи смеха. Не оттого ли, несмотря на драматические события, картина оставляет светлое впечатление? (Гуревич, 1961: 17, 20).

Кинокритическая оценка этой картины не изменилась и в 1978 году, когда на страницах «Истории советского кино» утверждалось, что в фильме «Друг мой, Колька!» «выразились мысли и чувства художников и педагогов, ощущающих необходимость борьбы против несовместимых с принципами социалистического общества формализма и бюрократизма в школе и пионерской организации. Все как будто бы и не выходит за пределы специфически детских интересов, школьных и пионерских проблем. Однако картина заставляет зрителей–детей многое осознать в жизни в целом» (История…, 1978).

И уже в XXI веке кинокритик Михаил Иванов писал о том, что «Друг мой, Колька!» – «хорошая, свежая, как летний дождь, картина, великолепно передает дух времени, точно обрисована школьная обстановка, затхлость, бестактность пионерских вожаков, прекрасно играют актеры» (Иванов, 2001).

Эта работа А. Митты и А. Салтыкова обозначила новый, «оттепельный», более приближенный к реальности взгляд на школьную тематику в кинематографе, подхваченную вскоре многими советскими фильмами 1960–х…

Зрители XXI века до сих пор любят эту картину:

«Фильм "Друг мой, Колька" обожаю! Вы только посмотрите, какие заунывные сборища были в школе… Да от этих собраний впору создать свою тайную организацию… Мне кажется, что не только в кино, но и на самом деле такие сборы пионеров были… Бедные, бедные дети… Тут взрослому от таких собраний впору в петлю лезть» (Ю. Медведева).

«Для меня это один из любимых фильмов. Я вообще фильмы про школу люблю, а «Друг мой, Колька» – это новый взгляд на проблему школы. Он – продукт оттепели, в хорошем смысле слова. Он предтеча таких фильмов о школе, как «Мимо окон идут поезда» и «Доживем до понедельника». Фильм ударил по косности, равнодушию в школьной жизни.

И еще фильм против пионервожатой. Такого тогда еще не видели. А еще этот фильм про моих брата и сестру, они – ровесники Кольки Снегирева. Я помладше, но хорошо помню, как брат и сестра воспринимали этот фильм, как спорили» (Н. Волкова).

Грешница. СССР, 1962. Режиссеры Фёдор Филиппов и Гавриил Егиазаров. Сценарист Николай Евдокимов (по собственной одноименной повести). Актеры: Ия Саввина, Николай Довженко, Александра Панова, Даниил Ильченко, Константин Желдин, Владимир Заманский и др. **23,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Федор Филиппов (1911–1988) поставил десять полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Хлеб и розы», «Грешница», «Расплата», «Это сильнее меня», «Поздняя ягода») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Гавриил Егиазаров (1916–1988) тоже поставил десять полнометражных игровых фильмов, три из которых («Грешница», «Горячий снег», «От зари до зари») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

«Грешница» – драма, характерная для периода хрущевской антирелигиозной кампании. За год демонстрации в кинотеатрах ее посмотрело почти 24 млн. зрителей, но спустя несколько лет, когда кампания потихоньку сошла на нет, эту киноленту уже старались не демонстрировать – в прокате, ни по телевидению...

В год выхода в прокат советская кинопресса отнеслась к «Грешнице» холодно: «Почему же такое чувство неудовлетворенности оставляет картина? Мне кажется, это происходит потому, что скромной, очень органичной в своей стилистике понести нс соответствует ее зрительное воплощение на экране—разностильное и эклектическое. ... Неестественность тона многих исполнителен в фильме, цитатность ряда операторских решений Г. Егиазарова, недостоверность деревенского антуража особенно остро ощущаются потому, что в этих невыгодных обстоятельствах Ия Саввина почти все время естественна и убедительна и оттеняет своей естественностью других персонажей. ... В фильме Ксения — единственная привлекательная девушка в этой деревне. Она одна естественно говорит, естественно смеется, обаятельно улыбается. Остальные или безлики, или крикливо-вульгарны. Надо полагать, что так нс могло быть задумано. Так получилось. Так снялось. Можно было бы, конечно, сказать, что в фильме неплохо сняты сцены, изображающие моления секты. Без излишнего нажима играют свои роли проповедник и «пророчица». ... Но это нс может перевесить того, что является самым большим недостатком в фильме. Глаз режиссера и оператора источен и незорок, слух нетребователен. Иначе они увидели бы, какими только что взятыми из костюмерной выглядят на экране костюмы, какими наклеенными — бороды и усы, какими только что выстроенными — избы, как по-актерски звучат многие голоса, как разрушается свежая и достоверная в своей сдержанности повесть от неорганичных режиссерских и операторских приемов» (Львов, 1962: 28-30).

Благодаря интернету, зрители сегодня имеют возможность посмотреть «Грешницу» и высказать свои мнения:

«С каким то особенным чувством посмотрели этот забытый фильм. Какая же Ия Саввина красивая. Когда показывают ее лицо крупным планом – просто дух захватывает. Такая тяжелая история любви. Как то удивительно, что родители, которые так долго ждали рождения своего ребенка, не хотят понять ее чувств. Очень бы хотелось видеть другой конец» (Новикова).

«Давно заметили, что почти во всех "антирелигиозных" фильмах той поры рассматривается жизнь и практика "каких–то сект", а отнюдь не православных верующих, хотя храмы снова закрывались, и говорят, даже разрушались. Почему "каких–то"? Да потому что секту или течение в чистом виде распознать по тому, что нам там показано, совершенно невозможно. Конструируется некий собирательный образ: от одних берётся внешняя дисциплина, от других вероучительные заблуждения и т.д. – и никакого удара по конкретной секте и в помине нет» (Дебютант).

Отец солдата. СССР, 1965. Режиссер Резо Чхеидзе. Сценарист Сулико Жгенти. Актеры: Серго Закариадзе, Владимир Привальцев, Александр Назаров, Александр Лебедев,

Владимир Колокольцев, Иван Косых, Виктор Косых и др. **23,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Резо Чхеидзе (1926–2015) поставил 11 фильмов, из которых приключенческой картине «Майя из Цхнети» и военной драме «Отец солдата» удалось войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

Драма «Отец солдата» была очень высоко оценена советскими кинокритиками, а исполнитель главной роли – отца, разыскивающего своего сына–фронтовика, – С. Закариадзе был удостоен Ленинской премии.

Сценарист и кинокритик Михаил Папава (1906-1975) писал, что в «Отце солдата» «его большие и принципиальные удачи, несомненно, перекрывают его слабости, и поэтому хочется поздравить наших друзей с радостью победы. ... Беру на себя смелость утверждать, что народный образ старого крестьянина Махарашвили, представший в фильме «Отец солдата», займет свое законное место среди лучших созданий нашего советского кинематографа» (Папава, 1965: 72).

В «Краткой истории советского кино» отмечалось, что «в рассказе о человеке авторы видят не частную историю – они говорят о народе, проявившем в священной войне с фашизмом не только героизм и самоотверженность, но и социалистическую гуманность. ... Старик Махарашвили – великолепный национальный характер. В решении этого образа отчетливо проступает художественная проницательность авторов картины, показавших органическое сочетание подлинно национальных черт с интернациональными, социалистическими» (Грошев и др., 1969: 480–481).

Эмоционально трогательный фильм «Отец солдата» был очень тепло принят зрителями в год его проката, но в XXI веке зрители относятся к нему уже не так однозначно:

Мнения «за»: «Великий фильм с детства любимый мною! Тысячу раз смотрел и ещё столько же посмотрел бы, потому что такое гениальное произведение не может надоесть! Один из лучших фильмов о войне за всю историю мирового кинематографа, Шедевр на все времена!» (Владлен). «Смотрела фильм и плакала, до конца фильма была уверена, что сын будет жив, во всяком случае, этого очень хотелось. Особенно трогательно отец спрашивал у солдат "А ты не видел моего сына, красивий такой?", а ему отвечают: "А мы, отец, все красивые". Слезы наворачиваются на глаза, когда отец гладит волосы убитого сына и разговаривает с ним, как с живым. Не могу больше писать» (Татьяна).

Мнение «против»: А, по–моему, фильм довольно посредственный, 2–й категории... Совершенно неправдоподобный сюжет. Театр одного актера – кроме Закариадзе нет никого! Остальные даже не играют – просто говорят текст. Сцены боев безобразные, так снимают любительское кино. Постоянно мелькает современная (для 1960–х) техника» (Алексей).

Радуга. СССР, 1944. Режиссер Марк Донской. Сценарист Ванда Василевская (по собственной одноименной повести). Актеры: Наталья Ужвий, Нина Алисова, Елена Тяпкина, Валентина Ивашёва и др. **23,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Марк Донской (1901–1981) за свою долгую карьеру поставил 22 фильма, два из которых («Радуга», «Сельская учительница») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Удостоенная Сталинской премии, антинацистская драма «Радуга» получила хороший прием у зрителей, хотя и вызвала определенную критику со стороны киноначальства.

К примеру, министр кинематографии Иван Большаков (1902–1980) писал об этой работе Марка Донского так: «Большой творческой удачей советской кинематографии был фильм «Радуга», поставленный режиссером М. Донским ... В фильме, как и в повести, ярко и волнующе раскрыты лучшие черты характера советского человека: его душевная стойкость, благородство, ясность цели, вера в победу над врагом. Нет таких мук, которые смогли бы сломить гордую и непокорную душу советского человека, до последнего дыхания преданного своей великой Родине. Эта идея и составляет основу фильма. Она придает ему

единство, целостность и огромную силу эмоционального воздействия на зрителя. … Художественная законченность фильма была несколько нарушена тяготением режиссера к натурализму. Особенно яркое натуралистическое решение дано им в сцене, когда Малючиха хоронит в избе своего маленького сына, убитого фашистским солдатом. Эта сцена и отдельные натуралистические детали в фильме вызывали неудовлетворение зрителя, но не ослабили огромного интереса, вызванного глубокие содержанием и высокой художественностью «Радуги» (Большаков, 1950: 54, 56).

Спустя 19 лет И. Большакову аргументировано ответили авторы «Краткой история советского кино», утверждавшие, что «Радуга» – самое значительное кинопроизведение военных лет, «режиссер главную свою задачу видел в разоблачении фашистских зверств, и его фильм … был прежде всего призывом к возмездию. В свое время режиссера упрекали за натурализм в изображении тех моральных и физических пыток, которым фашисты подвергали беспомощных людей, оказавшихся в их власти. Этот упрек неверен. Суровая и жестокая правда мук, испытанных советскими людьми, рождает суровую и жестокую правду искусства» (Грошев и др., 1969: 316).

Такая точка зрения в большей степени совпадала с мнение рецензента газеты «Правда», писавшего в год премьеры «Радуги», что «мастерство сценария и постановки выразилось в том, что созданы не иллюстрации к повести, а самостоятельные художественные сцены большой впечатляющей силы … Фильм «Радуга» звучит, как гневная речь прокурора. Бесчеловечная расправа немецких иродов с детьми зовет к беспощадному возмездию. Это возмездие народа с большой силой показано в заключительной сцене фильма. … Фильм очень хорошо поставлен режиссером М. Донским. Сильный, запоминающийся драматический образ создан народной артисткой СССР Н. Ужвий в роли Олены Костюк. … Прекрасный, глубоко патриотический фильм «Радуга» является новым крупным достижением советской кинематографии» (Заславский, 1944).

Возвращаясь к анализу творчества Марка Донского уже в XXI веке, киновед Александр Караганов (1915–2007) писал, что в «Радуге» «обжигающая беспощадность правды человеческих мук фокусируется в образе Олены Костюк (в исполнении Н. Ужвий), дающем новые измерения самому понятию правды. … «Радуга» – это не просто трагедии матери, убиваемой фашистами. Это трагедийная поэзия, переживаемая зрителем. Страсть режиссера, ставшая внутренней страстью актера, выводит зрителя и всё искусство экрана на новые уровни сопереживания, раздвигая границы реализма» (Караганов, 2010: 155–156).

Киновед Джереми Хикс подчеркивал, что «хотя особенность изображения жестокости в фильме именно в ее эксплуатации, эта эксплуатация сознательно направлена на то, чтобы побудить весь советский народ еще больше сплотить свои силы против врага, демонстрируя ему ту страшную цену, которую будет иметь поражение. … Этот эмоциональный надрыв шокировал некоторых американских критиков, не знающих, что означает для страны переживать оккупацию и бороться за выживание, и вдобавок имеющих дело со своей отечественной киноиндустрией, все еще нацеленной на развлечение. … Сюжет «Радуги» также предвосхищает неореализм, начиняя политический и социальный нарратив религиозными интонациями: как Донской сам много лет спустя заметил в разговоре с Ужвий, Олена — это украинская Мадонна. Действительно, образ Олены сознательно цитирует изображения эпохи Ренессанса — не только Рождества, в сценах рождения сына, но и крестных мук, когда она идет в окружении немецких часовых, напоминающих римских центурионов, и затем подвергается казни на вершине холма. Кадры Олены, прижимающей к груди мертвого ребенка, также отсылают к православной иконописи. … «Радуга» остается одним из наиболее сильных советских фильмов военного времени и заслуживает соответствующего признания» (Хикс, 2012).

Другие зарубежные киноведы и кинокритики тоже не раз называли Марка Донского предтечей неореализма в кино. Кто–то из западных киноведов и журналистов вспоминал в связи с этим «горьковскую» трилогию режиссера («Детство Горького, «В людях», «Мои университеты»), кто–то – «Радугу». В любом случае именно этими работами Марк Донской навсегда вошел в историю мирового киноискусства.

Приведу только одно зрительское мнение «Радуге», высказанное уже в XXI веке:

«Один из лучших фильмов, которые я видела. Но и один из самых страшных. Эпизод, когда мать хоронит своего маленького сына в хате, притаптывая могилу, чтобы немцы не нашли, иначе расстреляют всю семью (мальчика ранили, когда он относил хлеб

арестованной) потрясает. А как это раненный мальчик зовёт маму! Сколько же горя принесли людям немцы! ... Если Вы не видели этот фильм, обязательно посмотрите, не пожалеете» (Татьяна).

Всё остаётся людям. СССР, 1963. Режиссер Георгий Натансон. Сценарист Самуил Алёшин (по собственной одноименной пьесе). Актеры: Николай Черкасов, Софья Пилявская, Андрей Попов, Элина Быстрицкая, Игорь Озеров, Игорь Горбачёв, Ефим Копелян и др. **23,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Натансон (1921–2017) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Шумный день», «Всё остаётся людям», «Палата», «Ещё раз про любовь», «Старшая сестра», «Посол Советского Союза», «Повторная свадьба», «Валентин и Валентина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В центре драмы «Всё остаётся людям» – образ выдающегося ученого, впечатляюще сыгранного замечательным актером Николаем Черкасовым (1903-1966).

В год выхода этой картины на экран в журнале «Искусство кино» была опубликована рецензия, где утверждалось, что фильм «Все остается людям» свидетельствует о том, что кино у нас порой отказывается от своей природы, от своего художественного языка. Происходит это чаще всего, когда в основу картины кладется произведение, написанное для театральной сцены. Несамостоятельность, использование чужих средств – вот что ощутимо в фильме Г. Натансона. «Все остается людям» – картина, сделанная по законам «фильма-спектакля», особого жанра, нужного для того, чтобы познакомить миллионы зрителей с лучшими достижениями театрального искусства, но предательского по отношению и к театру и к кино. Так получилось и в этой картине: чудодейственное свойство театра – непосредственность восприятия, сиюминутного, живого творчества – ушло, а кинематограф молчит. И декорация, и актерская игра (даже у Черкасова), и развитие сюжета, правдивые и убедительные на сцене, в фильме часто воспринимаются как театральные, искусственные» (Анастасьев, 1963: 48-49).

Такая критическая оценка этой драмы в целом отразилась и в «Краткой истории советского кино», где отмечалось, что фильме «Всё остается людям» «жизнеутверждающая сила советского характера раскрывается в образе ученого Дронова. ... Твердость его убеждений особенно ярко раскрывается в сцене спора со священником, человеком умным и искренним в своей вере. Образ Дронова, несмотря на то, что режиссура фильма в целом не сумела перевести пьесу на язык кино, большая удача актера. За создание его Н. Черкасову присуждена Ленинская премия» (Грошев и др., 1969: 458).

Из–за антирелигиозной темы психологическая драма «Все остается людям» оказалась не в чести у телеканалов XXI века, да и у нынешних зрителей о ней сложились порой противоположные мнения:

«Этот фильм потряс меня в детстве и волнует сейчас. ... Мораль этого фильма идет в разрез с современной моралью... Как ты жил на земле, в этом твое бессмертие или забвение» (Ольга). «Прекрасный кинофильм. Для своего времени, на мой взгляд, очень честный. Наверное, сегодня, мы просто отвыкли от образов честных людей в кино, талантливых ученых, от серьезных и в то же время простых разговоров о смысле человеческой жизни» (Лиза).

«Об этом кино ещё с детства остались не самые приятные воспоминания. Теперь пересмотрел и остался при том же мнении: очень мрачный и депрессивный фильм» (Г. Воланов).

Чучело. СССР, 1984. Режиссер Ролан Быков. Сценаристы Ролан Быков, Владимир Железников (по повести В. Железникова). Актеры: Кристина Орбакайте, Юрий Никулин, Елена Санаева, Дмитрий Егоров, Ксения Филиппова, Анна Толмачева, Марина Мартанова, Константин Чеховской, Павел Санаев, Светлана Крючкова, Ролан Быкови др. **23,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер и актер Ролан Быков (1929–1998) поставил 9 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Семь нянек», «Айболит–66», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», «Чучело») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

— Неужели я никогда не буду смеяться? Неужели жизнь прошла и больше ничего не будет? Я больше никого не полюблю!..

Совсем недетские эти слова говорит в фильме «Чучело» двенадцатилетняя школьница. И им веришь, они не кажутся натяжкой, фальшью.

Ролан Быков, прежде снимавший картины о детях в комедийном, эксцентрично-музыкальном ключе, на сей раз обратился к драме, в которой нередко звучат по-настоящему трагедийные ноты.

В сценарии В. Железникова и Р. Быкова заложен конфликт нешуточный, предельно жесткий — преследование, травля шестиклассницы Лены Бессольцевой, взявшей на себя вину любимого человека. Игра юной актрисы Кристины Орбакайте, удивительно точно найденной режиссером, далека от расхожих представлений об идеальном подростке. Первое время Лена пробует подстроиться под общее настроение класса новой для нее школы, попытаться стать своей среди ребят, сразу же приклеивших ей обидное прозвище...

А мир одноклассников Лены на редкость сер и убог. Большинство из них, с тоской отбывая «учебную повинность», ждут, когда окончатся уроки, и можно будет «врубить на полную» запись пульсирующие ритмы итальянской суперзвезды или звенящего фальцета Валерия Леонтьева, надеть сшитый по последнему крику моды комбинезон или «фирменные» джинсы, достать немного деньжат и развлекаться, развлекаться...

Только развлечения у них тоже какие-то однообразные — унылое топтание под музыку, пересказывание двусмысленных анекдотов, иронические замечания вслед учительнице: ведь у нее, у бедняжки, джинсы не «фирма»! Разговоры о деньгах, тряпках, чужих удач?...

Впрочем, судя по всему, круг интересов молодой учительницы (Елена Санаева) не намного выше ее учеников — все ее мысли, как видно, направлены в одну сторону: как бы не засидеться в вечных невестах, ведь ей уже за тридцать.

И в этом мире бездуховности, потребительско-развлекательной атмосфере оказывается чудаковатая Лена Бессольцева, худенькая, нескладная девчонка, все время попадающая в нелепые и смешные ситуаций. Она так же не похожа на своих одноклассников, как не похож на многих взрослых ее добрый дедушка, который за внушительные суммы покупает старинные картины, а сам вечно ходит в рваном, заштопанном пальто.

Долгий разговор старика Бессольцева (Юрий Никулин) с Леной становится исповедью души. Тут понимаешь, что их роднит духовная близость, удивительно светлое мироощущение, созвучное так трепетно снятому оператором Анатолием Мукасеем осеннему пейзажу старинного русского городка.

И здесь особый смысл обретает сцена, когда Лена засыпает тревожным, холодным, ветреным осенним вечером, а просыпается солнечным зимним утром, выходит во двор и видит, как ослепительно сверкает снег, как прозрачно и глубоко небо над головой. Она ощущает обновление, находит в себе силы бороться дальше.

Кульминация этой борьбы — сцена в разрушенной церкви, где красавчик и признанный лидер класса Дима Сомов, струсив, отрекается от Лены, не найдя в себе силы признаться в собственной трусости. И когда подростки сжигают на костре чучело «предательницы», драматизм достигает подлинной трагедийности.

Да, показанное на экране во многом непривычно для нашего кинематографа. Авторы фильма пошли на заострение конфликта, гиперболизацию отдельных ситуаций. Они почти напрочь отказались от показа родителей.

Картина получилась жесткой, даже жестокой драмой. Но это жестокость во имя люби. И Быков не был бы Быковым, если бы его подростки во время погони за Леной не остановились бы, чтобы встать в очередь за мороженым, если бы самая маленькая девочка в классе, до поры злорадно наблюдавшая со стороны за «бойкотом», внезапно не пожалела бы Лену и не заплакала.

И все-таки: куда же смотрели взрослые?

В одной из сцен фильма авторы отвечают на эти вопросы.

На центральную площадь города сошли туристы с теплохода. Перед тем, как ознакомиться с достопримечательностями города, им предлагают основательно подкрепиться. В это время на площадь выбегают подростки, преследуя худенькую девочку. Они сбивают ее с ног и начинают бить. «Какой ужас!» — слышится в толпе туристов. Но вот ватага подростков разбегается в разные стороны, и экскурсионные настроения берут свое — через минуту туристы мгновенно забыли о случившемся.

Равнодушие, суета, душевная нечуткость вызывают у авторов не меньшую боль, чем меркантильный расчет и делячество. Остановиться, задуматься над своей жизнью они призывают не только «развлекающихся» подростков, но и взрослых, меланхолически-пассивно наблюдающих за их, норой совсем не безобидными развлечениями.

«Чучело» — фильм-предупреждение. В нем с неподдельной болью сказано, как при «благоприятных» условиях может возникнуть псевдоколлектив, вернее, группа, во имя круговой поруки одержимая желанием подчинить, сломать все духовное.

Картина спорит со слащаво-сусальными лентами, где только и видишь, как аккуратные мальчики и девочки старательно учат уроки и слушаются маму с папой. Она обращается к проблемам болезненным и актуальным.

С трудом пробравшись сквозь цензурные рогатки, драма «Чучело» сразу же после своей официальной премьеры осенью 1984 года стала поводом для бурных дискуссий: «Это не наши дети!» — именно так в 1984 году написал в своем письме один из зрителей, выразив в короткой категоричной фразе все то агрессивное недоумение, которое испытали по поводу недавно вышедшего в прокат фильма « Чучело » не только чиновники из аппарата Госкино, отправившие картину больше чем на полгода «на полку», но и многие рядовые зрители. Причем это мнение выражает отнюдь не самое сильное из обвинений, прозвучавших в рамках широкой общественной дискуссии, которая развернулась вокруг фильма на страницах различных изданий «такого, как показано в фильме, быть не может», «где нашли таких детей», «гнусный пасквиль, насквозь фальшивый вестерн», «ку–клукс–клан в готовом виде». Многие требовали фильм «снять с проката», а самого режиссера «за решетку посадить» (Денищик, 2012: 360).

Что касается кинокритиков, то они, как правило, писали о «Чучеле» как о выдающемся кинопроизведении.

К примеру, Татьяна Хлоплянкина (1937–1993) писала, что «в иные моменты кажется, что в обличье детского фильма к нам на экран явилась сама трагедия. Мужество, Самоотверженность, Низость, Трусость, Верность, Раскаяние — все эти слова применительно к картине «Чучело» надобно писать с большой буквы, потому что всю глубину того, что за ними кроется, героям дано испытать на собственном опыте. … Разнообразнейшие модели человеческого поведения, типов, характеров, взрослых конфликтов и страстей представлены в этих Димах, Ленках, «Попиках», «Кнопках» и прочих маленьких людях, откликающихся на незамысловатые детские клички. … Зрелище детского страдания для нормального человека непереносимо, и мы начинаем протестовать. Нам кажется, что авторы явно сгустили краски и что дети, показанные в фильме «Чучело», чересчур жестоки. Но это заблуждение. Дети, показанные в фильме «Чучело», ничуть не более жестоки… чем всегда. Обратитесь к своему собственному детству, и вы наверняка вспомните историю, подобную той, которую рассказал в своей повести «Чучело» писатель Владимир Железников и которую поведал с экрана Ролан Быков. … Да, фильм «Чучело» — это зрелище, в нем не следует искать абсолютного бытового правдоподобия, герои не просто живут на экране, нет — они играют. Только ведь игры бывают разные. В «Айболите–66» Ролан Быков предложил своим героям добрую игру. В «Чучеле» игра идет злая, опасная. Но кто сказал, что игры детей бывают только добрыми? Думается, построив свой фильм по законам зрелища, представления, игры, Ролан Быков поступил так не только потому, что подобная эстетика ему ближе всего, нет — он уловил в состоянии некоторых современных подростков какую–то тревожную тягу к ритуальности, к атрибутике игры («фанаты» ведь тоже играют). «Мы просто играем!» — кричит один из тех ребят, что разыграли инсценировку сожжения на костре чучела ненавистной им Бессольцевой. Да, они играют, но это такая игра, в которую взрослые должны немедленно вмешаться. Но что же делают взрослые герои фильма? А взрослые куда–то спешат. … Старая истина, что положительный герой проявляется прежде всего в поступке, получила еще одно подтверждение в фильме Железникова

и Быкова, в игре маленькой Кристины Орбакайте. Но и фильм в целом — это тоже поступок» (Хлоплянкина, 1984).

Журналист Наталья Чаплина обращала внимание читателей, что, «конечно, можно обвинить режиссера в том, что не оставил он зрителям надежды, не показал хотя бы одного взрослого человека, который мог бы, подобно герою асановских «Пацанов», озаботиться изрядно пошатнувшимся душевным здоровьем ребят. Даже дед Лены, прекрасный старик, был долгое время глух к тому, что происходило с живущей с ним рядом внучкой. Но ведь все–таки он услышал, понял, ужаснулся. Пришел в класс, чтобы посмотреть в глаза этих ребят, чтобы по–своему повлиять на них, оставив, как напоминание и укор, портрет женщины, чье мужество и душевную чистоту унаследовала Лена. … Полыхает на пустыре огонь, летят искры на землю, едва прикрытую первым снегом, горит обряженное в платье чучело, скачут вокруг страшные в своем веселье подростки. Мука стоит в глазах тоненькой девочки. И нам тоже больно. Так что же горит на этом костре?.. Наивная вера, что все устроится, образуется без нашего участия, — вырастут дети, поумнеют? Нет, в стороне не удастся отстояться. Не на экране полыхает костер, а где–то рядом. Может быть, в вашем дворе?» (Чаплина, 1984).

Уже в XXI веке Академик Российской Академии образования Владимир Собкин писал об этой драме так: «У меня особое отношение к фильму «Чучело», я его смотрел раз сорок, делал по поводу него большое исследование о восприятии этого фильма подростками … Фильм поразительный, я считаю, что это правда. Шока, когда я его увидел, у меня не было, для меня это было мощное, честное художественное высказывание по поводу реальности образования. Когда Быков делал фильм, он рассматривал это как исследование психологии детства, для него его художественное творчество было исследованием. Мне кажется, что в тот раз он провел уникальное исследование проблем становления подросткового сознания и предложил очень важный сюжет о проблемах конформизма. … Когда я сказал слово «конформизм», то это проблема школьной травли, буллинга, сейчас одна из краевых тем, один из краевых сюжетов любых статей в прессе о детской агрессии, в психологии и у нас, и за рубежом. Буллинг — это массовая агрессия в школе, когда коллектив травит, проявляет агрессию к человеку. Это серьезнейшая проблема жизни, воспитания классного и школьного коллективов, нормальных отношений в них. Фильм Быкова заканчивается не только фразой «Чучело, прости нас!», концовка там ключевая, она в том, что Лена Бессольцева говорит: «Я не буду голосовать за бойкот, потому что я была на костре!» … Мы провели исследование относительно того, как себя ощущает подросток из бедной семьи с более низким уровнем образования … Школа, как ни странно, усиливает социальное неравенство, она его не нивелирует, а сама становится механизмом социального неравенства. Дети из социально благополучных структур лучше учатся в школе, лучше чувствуют себя в ней, им там удобнее. … Почему педагогическая общественность так резко негативно среагировала на этот фильм? Потому что там, например, показана равнодушный директор школы с ее улыбкой и «Здрасте! Здрасте!», классный руководитель, которая прибегает к детям, но у нее свои интересы, она формально что–то демонстрирует, показывает контакт с детьми, раздает конфеты, но все это мнимая забота и мнимый контакт. Такой пощечины равнодушным педагогам никогда не было, но ведь в фильме это сделано с болью. Это равнодушие взрослых к жизни детей, отстраненность от этого, незнание того, что происходит с детским коллективом, Быков не просто показывал, у него же видна боль по этому поводу» (Собкин, 2012).

Я согласен с кинокритиком Евгением Нефёдовым, «как и не менее честные и смелые «Пацаны» Динары Асановой, картина исключительно точна и достоверна в раскрытии социально–психологических аспектов подросткового поведения, исследуя законы взаимоотношений внутри отдельно взятого класса обычной средней школы безымянного провинциального городка. Законы сложившегося коллектива, в острые моменты деградирующего до стаи, где диктуют звериные инстинкты. … Однако не менее важная заслуга Ролана Быкова заключается в том, что авторам удалось придать частному случаю обобщённое звучание, запечатлеть время (вполне по Андрею Тарковскому!) и, более того, выйти на вопросы общечеловеческие, внеисторические. При просмотре кажется особенно очевидной и банальной мысль о том, что дети – не просто часть общества, но часть общества, наиболее чутко реагирующая на морально–этический климат в стране» (Нефедов, 2010).

К сожалению, драма «Чучело» стала последней полнометражной работой режиссера Ролана Быкова (1929–1998). В эпоху перестройки он так увлекся общественной и административной работой, что за 14 лет после съемок «Чучела» так и не сумел найти для себя драматургический материал, достойный кинематографического воплощения. По–видимому, после такого творческого взлета он боялся взяться за какую–то проходную, «жанровую» работу, но, может быть, и сказалась колоссальная усталость, накопившаяся у него за тридцать лет интенсивного и весьма плодотворного пути в кинематографе...

«Чучело» до сих пор вызывает споры в зрительской среде. К примеру, на портале «Кино–театр.ру» опубликовано свыше двух тысяч мнений об этом фильме.

Приведу только два характерных зрительских высказывания:

«Фильм страшный, жуткий, но правдивый. Я учился в школе с 1986 по 1996 годы. Было очень страшно. Дети были чрезвычайно жестоки. А сейчас, детская жестокость ещё и вздобрена социальным неравенством. Ролан Быков снял фильм, во многом опередивший своё время и во многом накликавший то, что сейчас происходит в наших школах. Хотя, кино лишь осветило проблему, которая со временем только обострилась» (Андрей).

«Фильм не понравился, показался каким–то надуманным. Я тоже училась в школе, было много знакомых из других школ – ну, не было ни у кого таких душераздирающих историй» (Елена).

Цель его жизни. СССР, 1958. Режиссер Анатолий Рыбаков. Сценаристы Вадим Иванов, Андрей Меркулов. Актеры: Всеволод Сафонов, Людмила Шагалова, Марк Бернес и др. **23,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Анатолий Рыбаков (1919–1962) поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, два из которых («Дело № 306» и «Цель его жизни») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Драма «Цель его жизни» рассказывает историю летчика–испытателя. Сегодня картина может привлечь внимание, благодаря обаянию исполнителя главной роли – талантливого актера Всеволода Сафонова (1926-1992).

В год выхода на экраны фильм был тепло встречен публикой, но *сегодняшние зрители по поводу этой ленты разделились во мнениях:*

«Необыкновенно чистый и очень трогательный фильм о людях героической профессии–испытателей ракетных самолётов и о любви, всё поглощающей, трогательной и очень верной» (Алексей).

«Был интерес к этому фильму, но меня ждало разочарование. Совершенно проходная картина. Толком не показана работа летчиков, да и личная линия совершенно лишена романтики, отношения какие то обывательские, скучные» (Николай).

Гори, моя звезда! СССР, 1958. Режиссер Анатолий Слесаренко. Режиссер Анатолий Слесаренко. Актеры: Пётр Омельченко, Татьяна Конюхова, Игорь Жилин, Николай Боголюбов, Иван Переверзев, Юрий Лавров, Елена Лицканович, Надежда Румянцева, Юрий Белов, Геннадий Юхтин, Лев Перфилов и др. **23,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Анатолий Слесаренко (1923–1997) поставил семь полнометражных игровых фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли картины «Гори, моя звезда!» и «Любой ценой».

В мелодраме «Гори, моя звезда!» Андрей назначен руководителем шахты, да и в личной жизни у него полный порядок, рядом его любимая женщина. Но однажды Андрей увлекается другой...

Впрочем, известность, правда, печальную, Анатолию Слесаренко принесла не эта картина, а гибель на съемках его антирелигиозного фильма «Так никто не любил» молодой актрисы Инны Бурдученко (1939–1960). За несоблюдение правил техники безопасности на съемочной площадке А. Слесаренко в 1961 году был осужден на 5 лет лишения свободы (в итоге он вышел на свободу досрочно, в 1963 году). Что же касается фильма «Так никто не

любил», то передали доделывать Сергею Параджанову. В итоге картина была переименована в «Цветок на камне», вышла в прокат в 1962 году, но особого успеха у зрителей не имела...

Но вернемся к «шахтерской» мелодраме «Гори, моя звезда!». В год выхода этого фильма в прокат в журнале «Искусство кино» была опубликована статья, где не без оснований утверждалось, что «кинематографическая культур не освоена А. Слесаренко с достаточной глубиной, изобразительные возможности кино не подчинены продуманным художественным задачам. ... Ни сценарист, ни режиссёр не пытались даже показать чувство героев в известном движении, в развитии» (Ромицин, 1958: 41–42).

Мнения современных зрителей об этой картине расходятся:

«Мне кино понравилось. Актеры хорошо играют, особенно Конюхова. Фильм очень даже живой. Хороша Надежда Румянцева, впрочем как всегда» (С. Цыганков).

«Снято всё довольно скучно, недостаёт интересного жизненного материала... Какая–то вялая описательность, претенциозное культивирование бытовых неурядиц, мелкотемье» (Фриценятка).

Молодо–зелено. СССР, 1962. Режиссер Константин Воинов. Сценаристы Александр Рекемчук, Константин Воинов (по мотивам прозы А. Рекемчука). Актеры: Олег Табаков, Ада Шереметьева, Иван Переверзев, Валентин Грачёв, Юрий Никулин, Евгений Евстигнеев, Владимир Земляникин, Людмила Крылова, Михаил Ульянов и др. **23,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Константин Воинов (1918–1995) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, 4 из которых («Трое вышли из леса», «Молодо–зелено», «Женитьба Бальзаминова», «Дача») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

По ходу развития сюжета драмы «Молодо-зелено» молодой специалист Николай (Олег Табаков) встречает инженера-изобретателя и хочет помочь ему воплотить в жизнь его проект...

Кинокритик Ян Березницкий писал, что в драме «Молодо–зелено» «актерской манере Олега Табакова, режиссуре Константина Воинова чужды какие–либо внешние эффекты. Поэтому очень не хочется говорить громких слов. Но когда думаешь о Коле Бабушкине, каким его создал Табаков, просится на язык немного старомодное слово «подвижничество». (Хотя если самому Коле Бабушкину сказать об этом, он изумленно поднимет брови, а может быть, даже не поймет, о чем речь.) Есть в этом простом и совсем не героическом пареньке какая–то непоколебимая основательность, цельность, надежность. Есть в нем то самое творческое авторское начало, которое в высокой степени свойственно и самому Олегу Табакову. Называя фильм «авторским», мы обычно имеем в виду прежде всего автора–режиссера. Фильм «Молодо–зелено» тоже авторский. Но если разговор о нем хочется начинать прежде всего с актерских работ (а разве можно хотя бы не упомянуть талантливейшего Ю. Никулина в роли шофера), — то это заслуга режиссера Константина Воинова. Не «умирая» в актере, не «растворяясь» в нем, он дает в этом фильме пример глубоко авторской режиссуры, направленной прежде всего на выявление жизни человеческого духа. А есть ли более верный путь к этому, чем взять себе в полноправные соавторы актеров, довериться им?» (Березницкий, 1963).

Можно, наверное, согласиться с тем, что в «оттепельном» фильме «Молодо–зелено» «повествовательное движение действия, психологическая наблюдательность, сплав лирики и юмора, живые, неоднозначные характеры. ... снова раскрылась, теперь на новом материале, авторская тема Воинова: внутренние, до поры срытые силы и возможности обычных людей, истинный масштаб их личности» (Гращенкова, 2010: 106).

Впрочем, оттепель для Константина Воинова была лишь прелюдией к его лучшим работам 1960–х – блестящим экранизациям классики – «Женитьбе Бальзаминова» (1965) и «Дядюшкину сну» (1967)...

Фильм «Молодо–зелено» и сегодня дорог многим зрителям:

«Фильм чудесно отражает романтику шестидесятых, он насколько точно передает то время, что кажется, что не художественный фильм смотришь, а почти документальную ленту. Какие актеры! Как играют! Какие чувства! Какое время» (Светлана).

«Вспомнился вдруг этот фильм, который я смотрел раза три еще в шестидесятые годы… В фильме запомнились отличные актерские работы… Фильм очень хорошо передает атмосферу той эпохи, энтузиазм и иллюзии молодых комсомольцев–добровольцев о том, что они построят новые города, где будут жить новые люди, не будет "пережитков проклятого прошлого" (церквей, например, ведь все они были сплошь пламенные атеисты), и очень скоро там наступит полный коммунизм. Что получилось – смотрите фильм Миндадзе и Абдрашитова "Магнитные бури"» (Б. Нежданов).

В мирные дни. СССР, 1951. Режиссер Владимир Браун. Сценарист Иосиф Прут. Актеры: Николай Тимофеев, Аркадий Толбузин, Александр Гречаный, Сергей Гурзо, Андрей Сова, Вячеслав Тихонов, Георгий Юматов, Виктор Авдюшко и др. **23,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Браун (1896–1957) поставил 16 полнометражных фильмов, пять из которых («Максимка», «Командир корабля», «В мирные дни», «Матрос Чижик», «Мальва») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. Как правило, картины В. Брауна были связаны с морской тематикой. «Мирные дни» – не исключение.

За режиссуру этой военно–морской драмы режиссер Владимир Браун получил Сталинскую премию, и в год выхода этой картины в кинопрокат журнал «Искусство кино» оценил ее весьма положительно, подчеркнув, что «Мирные дни» учат зрителей «ненависти к поджигателям войны. Фильм учит революционной бдительности. … Срывать маску с поджигателей войны, показывать их звериное существо – это задача в дни борьбы за мир чрезвычайно важная и почетная. Отрадно, что она в фильме решена умело и убедительно. … Постановщики и артисты прекрасно передают моральную стойкость своих [положительных] героев» (Поздняев, 1951: 25).

Однако киновед Петр Багров считает, что «психологические проблемы, ставившиеся в картинах Брауна, глубиной не отличались. «Моральный» урок сводился к тому, что на флоте устав превыше всего, что необходима дисциплина, и что даже самый отважный и талантливый командир может добиться успеха, только опираясь на личный состав» (Багров, 2010: 88–89).

Мнения современных зрителей о фильме «В мирные дни», как это часто бывает, существенно расходятся:

«Отличный фильм! Несмотря на определённый наив, присущий нашему старому кино, картина смотрится с непередаваемым интересом, а ключевой момент – борьба подводников за спасение подорванной лодки – просто супер!» (Г. Воланов).

«Типичное идеологически правильное и дидактически назидательное кино 40–50–х годов с обязательными портретами Ленина и Сталина на стене "ленинской комнаты"… Сам сюжет достаточно предсказуем и ничего нового и интересного нам не показали» (Александр).

Юность Петра. СССР–ГДР, 1981. Режиссер Сергей Герасимов. Сценаристы Сергей Герасимов, Юрий Кавтарадзе (по роману А. Толстого «Петр Первый»). Актеры: Дмитрий Золотухин, Тамара Макарова, Наталья Бондарчук, Николай Ерёменко, Олег Стриженов, Вадим Спиридонов, Михаил Ножкин и др. **23,5 млн. зрителей за первый год демонстрации (в пересчете на одну серию).**

Режиссер Сергей Герасимов (1906–1985) поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, 12 из которых («Семеро смелых», «Маскарад», «Молодая гвардия», «Сельский врач», «Тихий Дон», «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека», «Дочки–матери», «Юность Петра», «В начале славных дел») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

На рубеже 1980–х Сергей Герасимов рискнул снять масштабный исторический фильм о Петре Первом (первая часть называлась «Юность Петра», вторая – «В начале славных дел»). Риск оправдался – публика и пресса встретили эту работу тепло.

В рецензии, опубликованной в «Советском экране», отмечалось, что «Петр в фильме Герасимова особенно хорош, когда он стругает и пилит, кует и льет сталь, спускает на воду корабли... Меньшиков, лукаво, задорно сыгранный Н. Еременко, как еще одно отражение царя, но в шутовском, искривленном зеркале, где и труды, и усилия, и победы все равно обречены, вязнут в крови, во взятках, междоусобицах, фаворитизме, борьбе за власть. ... Но, как говорится, порой недостатки становятся продолжением достоинств. Такое исполнение, когда актеры как бы не отделяются от толпы, иногда приводит к некоторым потерям. ... Однако это, конечно, частности. Главное в том, что появилась новая работа Герасимова о титане русской истории. Это — событие» (Вишневская, 1981).

Кинокритик Александр Караганов (1915–2007) в журнале «Искусство кино» обращал внимание читателей на то, что Сергей Герасимов «не боится ослабить кинематографичность кинематографа. Боязливая копиистика – удел ремесла. Герасимов же создает не копию, а версию. Силу и престиж режиссуры можно утверждать по–разному. Есть фильмы, где режиссер все время напоминает зрителям о своем присутствии; если он делает это на уровне искусства, а не манерничающего ремесла, формирующая себя режиссура не повредит фильму, даже будет способствовать его образной насыщенности. И есть фильмы, в которых режиссер по завету Станиславского, «умирает в актере», тоже утверждая искусство режиссуры» (Караганов, 1981: 56).

Мнения зрителей XXI о «Юности Петра» часто противоположны.

«За»: «Мне 29 лет, преподаю историю. Я восхищена, очарована и завоевана фильмами "Юность Петра" "В начале славных дел". Образ царя Петра, воплощенный на экране таким талантищем, как Дмитрий Золотухин, самый лучший, убедительный и правдивый. Надеюсь, что на экраны выйдут новые фильмы с участием Дмитрия Золотухина» (С. Казеннова).

«Против»: «Фильм очень слабый, правду говоря (вся дилогия). Смотреть его можно только детям, потому что он чисто детский и сделан по–детски. Серьезно его невозможно воспринимать. Ни одного удачного решения, эпизода, образа, все безбожно переигрывают, словно стоит задача как можно более в лоб, прямолинейно изобразить картинку и произнести текст. Петр очень неудачен. Золотухин внешне, конечно, похож, на его Петр настолько тяжеловесен и неуклюж, что воспринимается как совершенно плоский персонаж. ... Остальные (почти все) персонажи выполнены точно так же – прямолинейно и банально. Эпизоды поставлены в лубковом стиле: все банально, размеренно, неживо, натянуто. "Изобразительство" в худшем смысле. ... В общем, если сравнивать с романом с его гениальным языком и атмосферой, то фильм – настоящая девальвация его. Впрочем, он ведь и снимался для детей, на киностудии детских и юношеских фильмов. Так что для детей определенного возраста фильм может быть вполне актуален» (Петр).

Люди на мосту. СССР, 1960. Режиссер Александр Зархи. Сценарист Сергей Антонов. Актеры: Василий Меркурьев, Наталья Медведева, Александра Завьялова, Олег Табаков, Людмила Касьянова, Евгений Шутов, Владимир Дружников, Нина Дорошина и др. **23,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Зархи (1908–1997). Число снятых игровых полнометражных фильмов: 21, многие из которых («Горячие денечки», «Павлинка», «Высота», «Люди на мосту», «Мой младший брат», «Анна Каренина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Семейно-производственная драма из жизни начальника мостостроительного главка, потерявшего свой пост и решившего отправиться поработать в Сибирь...

«Люди на мосту» – не самый известный и лучший фильм Александра Зархи, однако, на ряду с его другими работами – «Анной Карениной» и «Высотой» – он тоже вошел в тысячу самых популярных советских кинолент.

Кинокритик Яков Варшавский (1911–2000) писал об этой ленте так: «Конечно писатель и режиссер повинны в том, что герои фильма часто действуют по авторской указке... Не ощущаешь строгого, взыскательного, многократного отбора лучшего, верного, психологически точного. Фильм склеен из эпизодов разной степени ценности и добротности. Многим из них не хватает тонкости» (Варшавский, 1960: 5).

Мнения зрителей XXI века на этот фильм сильно разнятся:

«Я в восторге от этого фильма. В нем найдется все – и любовь и подвиг ради любви и настоящая работа и идеология. А какая игра актеров! Простой фильм о простых людях и их отношениях. Некоторый опыт из советского прошлого стоит вспомнить и вернуть» (Харламов).

«Зомбированные герои на "подвиг", вот и вся тема этого фильма. А межчеловеческие отношения..., любовь, чувства..., это так, приложение, которое надо вставить, а то и смотреть там было бы нечего. Поэтому, когда пересматриваешь с возрастом ценности жизни, этот фильм можно о характеризовать, не иначе как идеологической дребеденью, при всем моём глубочайшем уважении к актерам. Абсолютно неинтересный в художественном плане фильм» (Сергей).

Возвращение к жизни. СССР–ГДР, 1972. Режиссер Владимир Басов. Сценаристы Владимир Басов, Маро Ерзинкян (по мотивам книги Ахто Леви "Записки Серого Волка"). Актеры: Леонхард Мерзин, Валентина Титова, Константин Забелин, Ханс Ульрих Лауфер, Паули Ринне, Тамара Логинова, Владимир Басов и др. **23,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Актер и режиссер Владимир Басов (1923–1987) снял 19 фильмов, половина из которых («Щит и меч», «Битва в пути», «Тишина», «Жизнь прошла мимо», «Школа мужества», «Случай на шахте восемь», «Возвращение к жизни», «Необыкновенное лето», «Метель») вошла в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Эта драматическая история о человеке с изломанной судьбой в год выхода на экран получила нелестный отзыв в ведущем киноведческом журнале СССР «Искусство кино». Кинокритик Лариса Ягункова в своей статье упрекала Владимира Басова, что в его фильме **«**самый процесс освобождения, очеловечивания Волка происходит в фильме скорее декларативно, а не в сложном переплетении жизненных обстоятельств, психологических мотивов, влияний окружающей среды ... История отношений Арно и Мари проходит через все киноповествование, но при этом не претерпевает никаких эмоциональных колебаний, не обрастает подробностями, которые могли бы волнующе и убедительно рассказать о незаурядности их чувства... А где же возвращение в жизнь? Его психологическое объяснение? Его жизненная закономерность? Его человеческая и социальная правда? "Увы, «возвращение» в фильме декларировано, но не прослежено, не объяснено художественно. Даже не показано сколько–нибудь внятно в сюжете картины. ... Следы торопливой непродуманности, поверхностности, расчета на невзыскательность зрительского восприятия, на то, что «блатной материал» вывезет, разожжет зрительский интерес, слишком видны в ... картине» (Ягункова, 1972: 80, 82).

Отзывы сегодняшних зрителей о «Возвращении к жизни» не столь суровы, как у Ларисы Ягунковой: **«**Фильм очень необычный, непохож на другие. Просмотр фильма был событием. Взгляд на жизнь был уж очень неожиданным... Уголовники, блатные, наверное, так ярко ещё не были показаны и подробно, как люди со своей непростой судьбой и волчьими законами. ... Пересматриваю фильм регулярно. Хорошее кино» (Алекс). «Актеры в фильме заняты хорошие, и песня запоминающаяся, но в целом фильм показался мне средним. Не самым худшим, но и не лучшим из фильмов Владимира Басова. Во всяком случае, повесть Ахто Леви "Записки серого волка" при чтении произвела гораздо более сильное впечатление» (Б. Нежданов).

Небо со мной. СССР, 1975. Режиссер Валерий Лонской. Сценаристы: Олег Стукалов–Погодин, Тамара Кожевникова, Марина Попович. Актеры: Игорь Ледогоров, Лариса Лужина, Владимир Заманский, Наталья Бондарчук, Зинаида Кириенко, Владимир Земляникин и др. **23,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Валерий Лонской (1941-2021) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, два которых («Небо со мной» и «Приезжая») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Об этой драме о летчиках–испытателях кинокритик Юлий Смелков (1934–1996) написал разгромную статью в «Советском экране», где в итоге делались такие выводы: «Нет, я не хочу упрекать создателей [фильма] в следовании пресловутой теории бесконфликтности – тут не теория, а самая что ни на есть практика. Согласно этой практике нравственный, идейный, социальный конфликт... подменяется ситуацией, в которой главную роль играет техника. ... Что касается жизненного материала... – что ж, он ... свободен от упреков. Но мне вспоминается в связи с этим старый анекдот о поваре, который никак не может понять, почему клиенту не нравятся котлеты, если в фарш прошли остатки чуть ли не всех блюд, готовившихся на этой неделе, и всё это были хорошие, доброкачественные блюда...» (Смелков, 1975: 9).

Правда, кинокритик Александр Асаркан (1930–2004) в «Спутнике кинозрителя» был заметно добрее, отметив, что «сюжет фильма выглядит цельным и стройным» (Асаркан, 1975: 3).

Правда, некоторые кинозрители XXI века, вопреки любителям любых кинолент про летчиков, согласны, скорее, с Ю. Смелковым, чем с А. Асарканом: «Вроде замысел фильма хороший, актеры ... играют хорошо. А режиссеру с оператором – руки оторвать. Фильм весь какой–то склеенный, сплошные обрывки. Ощущение, что чья–то дипломная работа, причем неудачная» (Е. Мисайлиди).

Решающий шаг. СССР, 1966. Режиссер Алты Карлиев. Сценарист Игорь Луковский (по одноименному роману Б. Кербабаева). Актеры: Баба Аннанов, Жанна Смелянская, Владимир Краснопольский, Борис Петелин, Артык Джаллыев, Алты Карлиев и др. **23,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алты Карлиев (1909–1973) за свою творческую карьеру поставил шесть полнометражных игровых фильмов, два из которых («Решающий шаг» и «За рекой – граница») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Тема революции, гражданской войны и басмачей была излюбленной в кино советских среднеазиатских республик. Оно понятно, десятки млн. зрителей СССР очень трудно было привлечь в кинотеатры историями о перевыполнении социалистических обязательств по сбору хлопка...

Отсюда неудивительно, что проникнутый пафосной идеологией «Решающий шаг» долгое время считался своего рода красным знаменем туркменского кино.

К примеру, в журнале «Искусство кино» спустя одиннадцать лет после премьеры этой ленты с гордостью подчеркивалось, что «самым значительным вкладом туркменского кино в тему революции является двухсерийная киноэпопея Алты Карлиева «Решающий шаг»... То озарение, что помогло пионерам Советской власти в Туркмении преодолеть перевал истории, поверив в правду Ленина, и сегодня не померкло в мире идейных, нравственных ценностей моих современников» (Нарлиев, 1977: 94).

И хотя «Решающий шаг», мягко говоря, нечастый гость нынешних телеэкранов, некоторые зрители его все еще помнят добрым словом: «Замечательный фильм. Один из самых моих любимых. Смотрится на одном дыхании. В фильме показана красивая любовь, трудная жизнь туркменов в первые десятилетия прошлого века. Великолепная игра красивых артистов. Нет ни одного проходного кадра» (Альфия).

Сибирячка. СССР, 1973. Режиссер Алексей Салтыков. Сценарист Афанасий Салынский (по собственной пьесе «Мария»). Актеры: Валерия Заклунная, Евгений Матвеев, Роман Громадский, Ольга Прохорова, Римма Маркова, Софья Пилявская, Фёдор Одиноков, Нина Сазонова, Олег Анофриев, Вадим Спиридонов и др. **23,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Салтыков (1934–1993) за свою творческую карьеру поставил 16 фильмов, десять из которых («Друг мой, Колька!», «Председатель», «Бабье царство», «Директор», «Возврата нет», «Семья Ивановых», «Сибирячка», «Полынь – трава горькая», «Емельян Пугачев», «Крик дельфина»), вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Потерявший после своих лучших работ («Председатель», «Бабье царство», «Директор») творческую форму Алексей Салтыков в 1970–е годы пытался снимать «народное кино», делая ставку на популярных актеров. Судя по кассовым сборам вполне заурядной производственной драмы «Сибирячка», это часто ему удавалось.

В годы выхода «Сибирячки» кинокритик Виктор Демин (1937–1993) отмечал, что сюжетные повороты этого фильма «не могут похвастаться особой новизной», а самое интересное в картине – актерский дуэт Е. Матвеева и В. Заклунной (Демин, 1973).

Мнения сегодняшних зрителей о «Сибирячке», как это часто бывает, резко расходятся:

«Гениальный фильм гениального Салтыкова о великом советском человеке–труженике и человеке–творце» (А. Азеф).

«По правде говоря, этот фильм давно и безнадежно устарел. Казенный соцреализм в самом чистом виде – воспевание партийного начальства в формах, доступных его пониманию. Жалко Салтыкова – после таких выдающихся фильмов, как "Председатель" и "Бабье царство" опустился до роли ремесленника–конъюнктурщика» (Б. Нежданов).

Приваловские миллионы. СССР, 1973. Режиссер Ярополк Лапшин. Сценаристы Виктор Смирнов, Игорь Болгарин, Ярополк Лапшин (по одноименному роману Дмитрия Мамина–Сибиряка). Актеры: Леонид Кулагин, Владислав Стржельчик, Людмила Хитяева, Андрей Файт, Людмила Чурсина, Юрий Пузырёв, Григорий Шпигель, Любовь Соколова, Александр Демьяненко, Людмила Шагалова, Валентина Шарыкина, Игорь Ясулович, Евгений Евстигнеев, Станислав Чекан и др. **23,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Ярополк Лапшин (1920–2011) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, две из которых («Игра без правил» и «Приваловские миллионы») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. К этому можно добавить и значительный успех у зрителей его телефильма «Угрюм-река».

В год выхода «Приваловских миллионов» в прокат кинокритик Татьяна Хлоплянкина (1937–1993) писала, что «зрителю, не читавшему книгу или забывшему ее, поначалу будет трудно разобраться во взаимоотношениях этих разных героев, в сложной путанице взаимных обманов, деловых связей, семейных историй, в подробностях этого густого, купеческого, провинциального, плотно забитого вещами душного быта, где много пьют, швыряют на ветер золото и считают копейки, унижают и унижаются друг перед другом. … Фильм подробно показывает, как одна за другой рушились эти светлые надежды. Незаурядный, сильный, красивый, полный сил и надежд герой (а он именно таков в исполнении актера Л. Кулагина) постепенно убеждается, что мечты его утопичны, что он не в состоянии изменить жизнь ни в своем городке, ни даже в своем доме. … Это типичная экранизация — очень добротная, подробная, многофигурная, как почти все фильмы такого рода, внимательная к быту, к костюмам, собравшая в кадре целое созвездие популярных актеров и, безусловно, способная найти своего благодарного зрителя» (Хлоплянкина, 1973).

Уже в XXI веке киновед Наталья Кириллова объясняет зрительский успех «Приваловских миллионов» «глубиной исследования исторического прошлого Урала, вдумчивым прочтением романа Д.Н. Мамина–Сибиряка, особой эмоциональной атмосферой фильма, созданной не только талантливой режиссурой, художественно–выразительными средствами, но и блестящим актерским ансамблем, подбором которого всегда отличался Ярополк Леонидович Лапшин» (Кириллова, 2015: 75).

Как это часто бывает, мнения нынешних зрителей о «Приваловских миллионах» часто противоположны:

«Фильм великолепный. Для нынешнего времени – крайне актуальный! В центре внимания – воровство, грабёж, злоупотребление, продажность, коррупция, интриги ради денег. Короче говоря, весь букет нынешних социальных болезней России налицо. Подобран сильный состав актёров, которые совершенно блестяще разыгрывают эту историю. Облик российского промышленного капитализма, можно сказать, препарирован, разобран по

косточкам. ... В общем, правдивый срез российской жизни во всей её "красе". Советую всем посмотреть» (Люси).

«Мне фильм не понравился. После шедеврального фильма (без всякого преувеличения) «Угрюм–река» для Ярополка Лапшина это был даже не шаг назад, а прыжок в пропасть. Вообще, создаётся ощущение, что к Лапшину слишком быстро пришёл успех, который он потом пытался повторить на том же материале. Но вместо этого получилось топтание на месте. И ещё. На мой взгляд, художественный провал "Приваловских млн." заключался в том, что авторы фильма вздумали "улучшить" классику. Понятно, что Мамин–Сибиряк – не Достоевский и не Теодор Драйзер. Но уважение всё–таки должно присутствовать!» (М. Кириллов).

Красные дипкурьеры. СССР, 1978. Режиссер Вилен Новак. Сценаристы Эдуард Володарский, Анатолий Преловский. Актеры: Игорь Старыгин, Михаил Матвеев, Наталья Вавилова, Леонид Неведомский, Эрнст Романов и др. **23,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вилен Новак поставил 13 полнометражных игровых фильмов и сериалов, два из которых («Красные дипкурьеры», «Две версии одного столкновения») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Кинокритик Евгений Нефедов предполагает, что идея создания «Красных дипкурьров» «была навеяна грустным юбилеем – пятидесятой годовщиной нападения на Теодора Нетте и Иоганна Махмасталя, совершённого 5–го февраля 1926–го года в Латвии. Причём режиссёр, не без гордости сообщавший, что, готовясь к съёмкам, провёл кропотливую исследовательскую работу, постарался выстроить повествование таким образом, чтобы раскрыть характеры персонажей в их развитии. Но в этом, как ни парадоксально, заключаются одновременно и сильная, и слабая сторона кинопроизведения. ... Воспеть героизм тружеников дипломатического фронта... авторам удалось, однако до философского осмысления судеб неординарных личностей «красных дипкурьеров» подняться, к сожалению, не получилось» (Нефедов, 2016).

Зрительскому успеху истории о большевиках–дипломатах, стандартно показанных рыцарями «без страха и упрека» помогло, конечно же, участие весьма популярного в 1970–х Игоря Старыгина (1946–2009).

Мнения зрителей XXI века о «Красных дипкурьерах» существенно расходятся:

«Люблю этот фильм. Прежде всего – за сдержанность, интеллигентность созданных образов..., какую–то особую культурную ауру, которая ясно ощущается на протяжении всего фильма. Превосходно сделан и снят эпизод в ресторане, где ужинали Лена и Янис, замечательно передана атмосфера двадцатых годов с их бурлением в литературе, политике, жизненном укладе» (НВЧ).

«Фильм (на мой взгляд) посредственный, хотя и сделанный профессионально, ... с большим процентом идеологизации» (Михаил).

Матрос Чижик. СССР, 1956. Режиссер и сценарист Владимир Браун (по мотивам рассказа К. Станюковича "Нянька"). Актеры: Михаил Кузнецов, Владимир Емельянов, Анатолий Мельников, Надежда Чередниченко и др. **23,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Браун (1896–1957) в своем творчестве тяготел к морской тематике. Пять его фильмов («Максимка», «Командир корабля», «В мирные дни», «Матрос Чижик», «Мальва») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Матрос Чижик (Михаил Кузнецов) — денщик капитана Лузгина, вынужден терпеть унижения со стороны капитанской супруги...

Киновед Петр Багров считает, что в этой экранизации рассказа К. Станюкевича «особенно пригодилось присущее Брауну чувство жанра: исключительно просто выстроенный сюжет, намеренно, до условности упрощенные характеры... – все это делало фильм максимально внятным и доходчивым» (Багров, 2010: 89).

Эмоциональная мелодрама «Матрос Чижик» трогает зрительские сердца и сегодня: «Очень хороший, добрый фильм! Восхищает меня игра Михаила Кузнецова – матроса Чижика с его умилительным окающим говором и различными словечками–присказками» (А. Алексеева). «Дважды посмотрела сегодня этот прекрасный фильм. Потрясающее удовольствие от каждой сцены фильма. Актерский состав подобран на славу» (О. Горяева).

Спасенное поколение. СССР, 1960. Режиссер Георгий Победоносцев. Сценарист Александр Штейн. Актеры: Раиса Куркина, Кира Жаркова, Николай Елизаров, Вячеслав Шалевич, Борис Токарев и др. **23,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Победоносцев (1910–1990) поставил девять фильмов, но в тысячу самых кассовых советских фильмов из его работ вошли только «Спасенное поколение» и «Ох уж эта Настя!».

В военной драме «Спасенное поколение» рассказывается история о спасении детей, эвакуированных в годы Великой Отечественной войны из Ленинграда…

К сожалению, сегодня фильм «Спасенное поколение» оказался забытым – как киноведами, так и зрителями…

Хлеб и розы. СССР, 1960. Режиссер Фёдор Филиппов. Сценарист Афанасий Салынский (по собственной одноименной повести). Актеры: Павел Кадочников, Людмила Касаткина, Александра Завьялова, Сергей Калинин, Анатолий Соловьёв, Анатолий Кубацкий, Глеб Глебов, Эдуард Бредун, Раднэр Муратов и др. **23,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Федор Филиппов (1911–1988) поставил десять полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Хлеб и розы», «Грешница», «Расплата», «Это сильнее меня», «Поздняя ягода») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Алтайская степь 1920-х годов. Вопреки своим классовым принципам коммунар полюбил дочь кулака…

Причины того, почему о ленте «Хлеб и розы» сегодня мало кто знает, поясняет один из нынешних зрителей: «Картина забыта вполне обоснованно: слабое кино. То что положительные герои (коммунары) скучны до невозможности вполне понятно (причём ситуацию не спасает даже «дежурная пара» нашего кино 1950-х – Л. Касаткина и П. Кадочников), но здесь и отрицательные не блещут!» (Г. Воланов).

На пути в Берлин. СССР, 1969. Режиссер Михаил Ершов. Сценаристы: Кирилл Рапопорт, Борис Васильев, Юрий Чулюкин. Актеры: Василий Краснов, Николай Трофимов, Геннадий Карнович-Валуа, Степан Крылов, Сергей Дворецкий, Антонина Шуранова и др. **23,2 млн. зрителей за первый год демонстрации**.

Режиссер Михаил Ершов (1924–2004) поставил 16 фильмов разных жанров. В начале своей режиссерской карьеры он увлекался мелодрамами, а в середине 1970–х экранизировал масштабный роман А. Чаковского «Блокада»… Всего в тысячу самых кассовых советских кинолент у М. Ершова вошли четыре фильма («После свадьбы», «Родная кровь», «На пути в Берлин» и «Блокада»). Однако самой успешной картиной Михаила Ершова стала мелодрама «Родная кровь».

Действие военной драмы «На пути в Берлин» разворачивается весной 1945. На старшего лейтенанта Зайцева (роль которого сыграл талантливый актер Николай Трофимов), назначенного военным комендантом немецкого города, обрушивается масса проблем и забот…

Эту картину по-доброму вспоминают сегодняшние зрители:

«Незаслуженно забытый прекрасный фильм о последних днях войны. Прекрасная постановка и великолепная игра всех актёров, особенно, Николая Трофимова – его сцены со

слоном, и.о. коменданта города, председателя жюри по оценке номеров варьете – настолько комичны, насыщены добрым тёплым юмором, что даёт зрителю возможность забыть, что война всё ещё продолжается» (Воланд).

«Очень хороший фильм, цельный, с достоверными характерами. Исключительно удачное соединение хроникальных кадров с постановочными. Трофимов какой замечательный. Да ни к кому из актёров претензий нет. Как не хочется умирать, когда до Победы уже несколько шагов, вот она, на соседней улице. И как тяжело выбирать между солдатским долгом и желанием жить» (С ветром).

Белый Бим – Черное ухо. СССР, 1977. Режиссер и сценарист Станислав Ростоцкий (по одноименной повести Г.Н. Троепольского). Актеры: Вячеслав Тихонов, Валентина Владимирова, Михаил Дадыко, Иван Рыжов, Ирина Шевчук и др. **23,1 млн. зрителей за первый год демонстрации (по другим данным – 22,1 млн. зрителей).**

Режиссер Станислав Ростоцкий (1922–2001) – один из фаворитов советских зрителей. Из одиннадцати его полнометражных игровых фильмов восемь («А зори здесь тихие...», «Доживем до понедельника», «Дело было в Пенькове», «На семи ветрах», «Земля и люди», «Эскадрон гусар летучих», «Белый Бим – Черное ухо», «И на камнях растут деревья») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент**.**

Круг почитателей повести Гавриила Троепольского «Белый Бим – Черное ухо» гораздо шире аудитории, состоящей из собаководов-любителей. Сентиментальная история об одиноком хозяине с больным сердцем и о его преданном псе была рассказана на метко выписанном бытовом фоне, где Добро и Зло, как лакмусовые бумажки, проявлялись по отношению к четвероногому созданию с грустными черными глазами.

Экранизируя повесть, Станислав Ростоцкий не побоялся использовать «запрещенные приемы» воздействия на зрителей. Ну, кто, скажите, сможет спокойно смотреть на экран в эпизоде, где лапа бедного Бима попадает между рельсами, а издали уже надвигается поезд? А сцена, где благородный персонаж Вячеслава Тихонова, обессиленный, больной, лежит на кровати, а его верный друг не подпускает к нему врачей «Скорой помощи»?

Словом, режиссерский расчет оказался точным: общество не могло не откликнуться на мелодраматические повороты «Белого Бима...», и только за первый год демонстрации этот двухсерийный фильм посмотрело свыше двадцати миллионов зрителей...

Драма «Белый Бим – Черное ухо» – яркий пример одинаково теплого приема фильма – как кинопрессой, так и массовой аудиторией.

Кинокритик Наталья Зеленко писала в «Спутнике кинозрителя», что «наверное, фильм так трогает нас еще и потому, что каждом человеке живет глубоко спрятанная тоска по такой вот верности, по преданности и привязанности именно такой силы, когда ни пить, ни есть, а только любить, ждать и надеяться... Главную роль в фильме исполняет один из самых популярных актеров советского кино Вячеслав Тихонов. В своем герое он подчеркивает прежде всего интеллигентность и душевную тонкость. Вячеслав Тихонов работает здесь так, как может работать только очень большой мастер — сдержанно и умно, тактично и самоотверженно, и его мастерство окрашивает фильм добрым, всепонимающим и горестным светом» (Зеленко, 1977).

Кинокритик Армен Медведев (1938-2022) писал в журнале «Искусство кино», что «фильм «Белый Бим – Черное ухо» покоряет той полнотой и свободой творческого дыхания, которое появляется у художника лишь при встрече с материалом жизни, кровно близким ему по сути и духу. В этом фильме, кажется мне, пересеклись и сомкнулись многие линии, обозначавшие на протяжении всех двадцати лет творческой жизни искания, стремления и помыслы Станислава Ростоцкого. ... Проблематика повествования о Белом Биме выходит далеко за пределы забот об экологическом запасе прочности нашего мира. Она связана впрямую с беспокойством художников о духовном здоровье, о нравственном «запасе прочности» современного человека. И беспокойство это я бы определил как лейтмотив творчества С. Ростоцкого, объясняющий внутреннюю закономерность его обращения к повести Г. Троепольского» (Медведев, 1978: 23, 30).

Размышляя далее о причинах зрительского успеха «Белого Бима...», Армен Медведев приходил к выводу, что «в определенности и ... элементарности нравственного посыла

фильма выражен, в конечном итоге, его общественный, социальный пафос, благодаря которому история Бима задела, разворошила душевный покой млн. читателей и зрителей. По–видимому, нам в нашей повседневности необходимы такие вот инъекции доброты и сердечности, необходима встряска созерцанием чужой беды и боли в самых очевидных и обыденных их проявлениях» (Медведев, 1978: 34).

Удивительно, что на этом фоне положительных рецензий «Экран 1977–1978» осмелился (и, думается, справедливо) покритиковать вошедшего к тому времени в когорту «неприкасаемых» С. Ростоцкого. О картине «Белый Бим – Черное ухо» а ежегоднике написано буквально следующее: «В своем желании показать, к чему приводит небрежение и неприятие человеком тайных и явных законов живой природы, создатели фильма, что называется, пережали, убрав тот воздух, которым дышала прозы Гавриила Троепольского. Жесткий фильм в некоторых своих частях стал жестоким, почти истязающим нервы зрителя» (Марченко, 1979: 101).

Мнения современных зрителей об этом фильме порой полярны:

«Как и многие, с детства смотрела "Бима" кусками, в целом знала историю, но никак не набиралась мужества посмотреть от и до. Один раз набралась. Думаю, что больше не смогу. Ростоцкий.... Каким же мощным талантом должен обладать режиссер, чтобы снимать такие картины, которые разрывают на части и навсегда врезаются в память. Это я о "Биме" и "Зорях...". Я обожаю все фильмы Ростоцкого, но эти два в этом смысле стоят особняком» (Лика).

«Людям, которые любят животных, этот фильм особенно близок! Очень трогательный! (Зритель).

«Белый Бим...» – отвратительный фильм! Интеллигентный хозяин истинный мизантроп. Предпочитал обществу злых мерзких человеков (других–то не существует) общество собачки. За всю жизнь этот добрячок не нашел ни одного более–менее адекватного человека, которому можно было бы доверить в случае чего выгуливать свою псину (ответственность–то какая, как можно довериться этим гнусным людишкам?) И вообще не люблю, когда меня пытаются разжалобить и выдавить слезу. Считаю, что собака должна гулять с хозяином и на поводке и в наморднике, а если она бродяжничает, то лучше такую ликвидировать. Какой бы собачка умной ни была хозяин должен нести за нее ответственность!» (Соледад).

Александр Невский. СССР, 1938. Режиссеры Сергей Эйзенштейн, Дмитрий Васильев. Сценаристы Пётр Павленко, Сергей Эйзенштейн. Актеры: Николай Черкасов, Николай Охлопков, Андрей Абрикосов, Дмитрий Орлов, Василий Новиков, Николай Арский и др. **23,0 млн. зрителей (по другим данным – 30 млн. зрителей).**

Самый знаменитый советский режиссер Сергей Эйзенштейн (1898–1948) поставил семь полнометражных игровых фильмов, некоторые из которых («Броненосец «Потемкин», «Стачка», «Иван Грозный») до сих пор изучают на кинофакультетах в различных университетах мира. Но в тысячу самых кассовых советских кинолент сумел войти только «Александр Невский».

Режиссер Дмитрий Васильев (1900–1984) поставил десять полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Александр Невский», «Над Тиссой», «Операция «Кобра», «Тайна вечной ночи», «Они шли на Восток») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Судьба сложилась так, что «Александр Невский» стал единственным фильмом Сергея Эйзенштейна, вышедшем в прокат в 1930-е. Опора на актерский типаж, «вертикальный монтаж» и «монтаж аттракционов», свойственные немому кинематографу Эйзенштейна, уступили здесь место откровенной киноопере, в которой, правда, не было арий, но зато мощно звучала музыка Сергея Прокофьева.

При этом исполнитель роли князя Александра Невского Николай Черкасов считал, что Эйзенштейн хотел поставить картину «военно-оборонную по содержанию, героическую по духу, партийную по направлению и эпическую по стилю» (Черкасов Н.К. Записки советского актера. М., 1953. С.124). Не случайно фильм воспринимался в те годы, как намек на грядущее военное столкновение с Германией, которой надлежало дать достойный отпор...

Однако ни костюмная театральность, ни условность фактуры (в силу производственной необходимости многие зимние сцены картины пришлось снимать летом) не помешали Сергею Эйзенштейну развернуть на экране впечатляющие батальные сцены. Особенно эффектно было снято знаменитое побоище на Чудском озере , унесшее под коварный лед тяжеловесных псов-рыцарей… А знаменитая фраза Невского: «Кто с мечом к нам придет, тот от меча и погибнет» в 1940-х превратилась в боевой лозунг…

В год выхода «Александра Невского» на экран Виктор Шкловский (1893–1984) писал, что «фильм превращается в историю, зрительный зал как будто сам участвует в погоне, погоня бесконечна, яростна, ее размах объясняется внутренней силой картины. Здесь разрешается чувство праведного возмездия за истребленный Псков, за надменную тупость, за вероломство врага. … Кончается фильм показом грозной силы русского войска, стоящего наготове. Вдохновение фильма стало единым. Лента богатырская, она снята с буслаевской силой, но сила эта служит народу так, как служил Васька Буслаев родине на ледовом поле. Молодой, вдохновенный Сергей Эйзенштейн служит этой картиной народу, он любит народ. Великодушная ярость картины, высокая ее любовь к родине принадлежит нам всем. Эдуард Тиссэ, наш друг, человек, которым мы гордимся, мастерски заснял фильм. Еще одно слово о Сергее Прокофьеве. Музыка долго жила на краю киноленты. Сейчас лента дышит музыкой» (Шкловский, 1938).

Спустя тридцать лет в «Краткой истории советского кино» отмечалось, что это «фильм сложился как исторический и оборонный. Грозные события из русской истории… как бы сопоставлялись с современными событиями – надвигающейся фашистской агрессией. … «Александр Невский» отличается простотой и ясностью режиссерских решений, вполне соответствующих положенным в его основу идеям. … В показе вражеского лагеря преобладает графическая манера – аскетическая, суховатая, локальная. Рыцари почти безлики. … В противовес тевтонам мир русских героев подается в свободной живописной манере… Среди них самый молодой и самый светлый – Александр Невский… Кульминационный момент – сцены Ледового побоища. Это драматургический, идейный центр фильма… Режиссер, композитор достигают здесь исключительного мастерства» (Грошев и др., 1969: 280–281). Грошев и др. Краткая история советского кино. М.: Искусство, 1969.

Сегодняшним зрителям «Александр Невский», как правило, нравится:

«Бесспорно, это Великий фильм о Великом человеке! … Не забывайте что речь идет не только о великом полководце, но и человеке причисленному к лику святых! … Ну и конечно фильм агитационный, ибо призывает к героизму и патриотизму» (Кинозритель).

«Фильм очень сильный, а точнее – Великий. Всё сошлось удачно: режиссёры, сценарий, состав актёров, потрясающая музыка и русские пейзажи. Я множество раз смотрела картину, но не устаю от неё. А самое главное – буду продолжать пересматривать. … Фильм задевает исконно русские струны души и воспитывает любовь к Родине» (Нина).

Я обожаю этот фильм за эпический образ русского характера, за то вдохновение и любовь к Отчизне, которые находят глубокий отклик в моём сердце. Восхищаюсь Николаем Черкасовым, который создал образ Русского Витязя из сказок, защитника Земли Русской. Этот фильм уже не принадлежит своему времени, ему уготована жизнь в веках, пока жива Русь, а жить она будет вечно» (Галина В.).

«Все обсуждения в сети интернет этого прекрасного фильма сводятся к двум точкам зрения. Преимущественно западный зритель пытается выяснить пропаганда ли это? Другая часть зрителей называет фильм безусловно гениальным и эпическим. Пытаясь выяснить истинный смысл картины, современный зритель стоит перед дилеммой: признать пропагандой, т.е. отчасти выдумкой и искажением реальности или смириться. Повторюсь, фильм предельно реалистичен именно в изображении любви русского народа к своей Родине, и оказался сто процентным пророчеством грядущей победы над нацистской Германией. Гитлер ведь тоже думал, что это пропаганда. А оказалось – суровая правда» (Гость).

Петр Первый. СССР, 1937/1939. Режиссер Владимир Петров. Сценаристы: Владимир Петров, Алексей Толстой, Николай Лещенко (по мотивам одноименного романа А. Толстого). Актеры: Николай Симонов, Николай Черкасов, Алла Тарасова, Михаил Жаров,

Михаил Тарханов и др. **23,0 млн. зрителей за первый год демонстрации (в пересчете на одну серию).**

Режиссер Владимир Петров (1896–1966) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Без вины виноватые», «Спортивная честь», «Петр Первый», «Кутузов», «Ревизор», «Сталинградская битва», «Накануне») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Вольная экранизация нашумевшего романа Алексея Толстого «Петр Первый», две серии которой вышли на экраны в 1937 и 1939 годах, вызвали большой интерес у зрителей и бурную реакцию прессы.

Виктор Шкловский (1893–1984) подошел к этой экранизации довольно строго и писал, что в фильме «Петр Первый» «Алексей хорошо показан актером, но он неподвижен. Герои в исторической ленте не имеют своей истории, не имеют своего движения. Движется Меншиков, и его образ оказывается сильнее образа Петра. В Меншикова мы верим, потому что сюжет вещи показывает нам Меншикова в разных положениях, в разных жизнеотношениях. Петр, по фильму, справедлив, добродушен. Почему его считают антихристом, почему перед ним трепещут— непонятно. ... Лента неровна. Хорошо показан умирающий Петр, он монолитен, как памятник, еще не поднятый на постамент. Лучше других построена роль Екатерины. Тарасова очень хорошо входит в ленту, но она, если можно так выразиться, интеллигентит Екатерину, крепкую, сильную женщину, которая, по преданию, могла поднять солдатское ружье за штык. Враги и друзья Петра даны чрезвычайно условно. ... Сюжет фильма рыхл. Он оказывается узелком на бахроме, а не узлом, завязывающим всю ткань произведения. Стороной проходит история холопа, ставшего рабочим. Все удачи ленты находятся в треугольнике: Петр—Екатерина—Меншиков» (Шкловский, 1937).

Киновед Ростислав Юренев (1912–2002) утверждал, что «только социалистическое государство, внимание народа к истории нашей родины создало для художников все возможности для правдивого и полного изображения этой интереснейшей и виднейшей фигуры русской истории. ... Первая серия "Петра Первого" ... состояла из ряда эпизодов, хронологически или ассоциативно связанных между собой, рисующих достаточно ярко и правдиво Россию Петровой эпохи, самого Петра, его ближайших сподвижников и его противников, представителей купечества, боярства и крестьянства того времени. Образы эти были обрисованы, но не раскрыты во всей их сложности. Обилие мало связанных между собой эпизодов, сцен, сюжетных линий утомляло. Значение первой серии было в другом. Вслед за романом А. Толстого она впервые средствами кино вносила в советскую культуру образ крупного исторического деятеля, характер, влиявший на развитие отечественной истории. ... В первой серии "Петра", как бы отвечая на возросший интерес к истории, на введение ее преподавания в школах, на осознание необходимости воспитания патриотизма, национальной гордости, зазвучала тема русской государственности, встал овеянный героикой образ русской истории. Фильм производил впечатление значительного и яркого произведения, обладающего, однако, путаной и тяжеловесной конструкцией. Обилие исторических аксессуаров, перегруженная композиция кадров, свойственная режиссеру В. Петрову и оператору В. Гарданову, усугубляли это впечатление. Зритель уходил из зала несколько разочарованным: ему показали большие события, интересных людей, но не дали возможности ближе познакомиться с ними, осознать и прочувствовать их.

Возможность эта предоставлена зрителю второй серией "Петра". Для второй серии фильма материал подобран так, чтобы наиболее рельефно отразить передовые стороны деятельности Петра и его сподвижников. ... Раскрытие человеческих характеров — основное достоинство фильма. ... Исторические фильмы, выпускаемые советской кинематографией, должны говорить зрителю о величии русского народа. Вторая серия "Петра" хорошо показывает это на *отдельных* представителях народа. Сам же народ в *массе* показан неверно, односторонне. ... Петр в исполнении Н. Симонова — фигура цельная в своей устремленности и бесконечно разнообразная в манере поведения. Сцены буйного веселья сменяются моментами ярости и мрачности. Нежность уживается рядом с грубостью. Гордость рядом с простотой. Но основные его качества — страстная целеустремленность, энергия и трудоспособность. Таким, видимо, и был Петр ... Образ совершенно лишен

элементов обреченности, одиночества, одержимости. А. Толстой, Петров, Симонов поняли основное: деятельность Петра была для своего времени прогрессивна. Значит, образ деятеля должен быть жизнеутверждающим. И именно в огромной жизненной силе — обаяние и правда Симонова—Петра. ... "Петр Первый" — значительное явление в нашем киноискусстве. Широкий охват событий, правильное их осмысление и художественно яркое и правдивое их отображение ставят фильм наряду с романом А. Толстого в ряд лучших произведений об эпохе Петра. Создатели фильма блестяще доказали огромные возможности исторической тематики в кино. Фильм полезен и поучителен. Он говорит зрителю о величии русского народа, о силе русского оружия, о славе верных сынов Родины» (Юренев, 1938. Цит. по Юренев, 1981).

Спустя 30 лет в «Краткой истории советского кино» утверждалось, что «в «Петре Первом» тема народа разработана довольно подробно. К сожалению, она не всегда лежит в русле основных драматургических конфликтов произведения. В народных сценах пассивно констатируется тяжелое положение трудового народа – и не больше. К тому же подчеркнутый демократизм Петра в его взаимоотношениях с Меньшиковым, Жемовым, Абдурохманом, столетним дедом и другими представителями низов ослабляет конфликт между правящими классами и народом, который намечен в народных сценах. ... Режиссер добился на редкость слаженного актерского ансамбля. В фильме показана целая галерея исторических фигур... Актеры сумели раскрыть психологию и внутренний мир героев, которые наряду с индивидуальной характеристикой представлены еще как представители двух противоборствующих сил эпохи. ... С огромным мастерством Н. Симонов раскрывает в Петре борьбу между чувством долга и любовью к сыну. ... Образ царевича Алексея – олицетворение исторической личности. Уходящей с исторической арены. ... «Петр Первый» – глубоко патриотическое произведение. Счастье человека – в борьбе за процветание родины, за ее прогресс, – таков этический смысл «Петра Первого» (Грошев и др., 1969: 274–276).

Мнения сегодняшних зрителей о фильме «Петр Первый» можно четко разделить на три группы, спорящие о: 1) художественных достоинствах картины, включая уровень актерской игры; 2) достоверности изображения исторических реалий; 3) значимости и роли реальных исторических фигур, изображенных в киноленте.

Мой младший брат. СССР, 1962. Режиссер Александр Зархи. Сценаристы Василий Аксёнов, Михаил Анчаров, Александр Зархи (по повести В. Аксенова «Звездный билет»). Актеры: Людмила Марченко, Александр Збруев, Олег Даль, Андрей Миронов, Олег Ефремов и др. **23,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Зархи (1908–1997). Число снятых игровых полнометражных фильмов: 21, многие из которых («Горячие денечки», «Павлинка», «Высота», «Люди на мосту», «Мой младший брат», «Анна Каренина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В начале 1960–х многие советские режиссеры старшего поколения искали новые темы и новый киноязык, чтобы приспособиться к новым «оттепельным» веяниям. Так появились «Девять дней одного года» М. Ромма, «А если это любовь?» Ю. Райзмана, «Люди и звери» С. Герасимова.

Не хотел отставать от них и Александр Зархи, взявшийся экранизировать нашумевшую повесть о молодежи «Звездный билет». Юные в ту пору будущие звезды советского экрана Александр Збруев, Олег Даль, Андрей Миронов сыграли в фильме «Мой младший брат» главные роли и сразу получили известность.

К сожалению, в конце 1970–х в связи с эмиграцией Василия Аксенова фильм А. Зархи был практически изъят из показов по ТВ и вернулся к зрителям только в 1990–х...

Кинокритик Михаил Кузнецов (1914–1980) после премьеры «Моего младшего брата» с сожалением писал, что «все события и почти все герои сохранены. Событий даже, кажется, больше, чем нужно для односерийной картины. Словом, фильм пунктуально следует за романом, даже за буквой его. А встреча с большим искусством не состоялась. ... Ибо за этими кадрами — художественная позиция. Она, эта позиция — в какой–то странной невесомости изображаемой жизни, в банальности художественных приемов. ...

Иллюстрации. Иллюстрации к роману. Движущиеся и разговаривающие, но, увы, — только иллюстрации. В фильме есть и старший брат. Его играет талантливый артист Олег Ефремов. Но боже, как бесстрастно иллюстративны все сцены в научном институте, каким ветром равнодушия веет от них! Вряд ли требовательный режиссер О. Ефремов принял бы у себя в театре «Современник» такую холодную работу актера О. Ефремова. Огорчает игра Л. Марченко. Ведь даже изображая девичье легкомыслие, нельзя играть легкомысленно. Не веришь игре актрисы ни в мелочах, ни в главном. ... Думается, что лучше всех справился со своей ролью Олег Даль, играющий Алика. У него есть и юмор, и обаяние, и какая–то непосредственность, свои краски. Исполнитель роли Димы Александр Збруев показал себя талантливым актером, во многом убедительно решившим образ своего героя. Нет, конечно же, в фильме есть и хорошие сцены. Да и как же могло быть иначе, когда картину ставил такой художник, как А. Зархи. Скажем, любовная сцена Гали и Димы ночью на улицах Таллина — интересна и режиссерски, и актерски, и оператор А. Петрицкий проявил себя тут с лучшей стороны. Несомненно, каждый запомнит простую, но трогающую за сердце мелодию, обрамляющую фильм, равно как и те немногие музыкальные фразы, которые с большим тактом ввел в фильм композитор Микаэл Таривердиев» (Кузнецов, 1962).

Кинокритик Вера Шитова (1927–2002) в принципе была согласна с Михаилом Кузнецовым в том, что «повесть «Звездный билет» и повесть «Мой младший брат» — разные вещи. А фильм «Мой младший брат» — это не экранизация, а имитация повести «Звездный билет». Что значит имитация? Вот что. Имитировать — это значит изобразить, уйдя от сути. Представить, не исказив, но и не раскрыв. Со «Звездным билетом» у кинематографистов могли быть самые разные отношения: книга, как известно, спорная. Но в фильме А. Зархи нет следа никаких сложностей в определении своей точки зрения на прозаический оригинал. Зато здесь есть целая система опущений. Опущено прежде всего то, что мы называем контрапунктом. ... Отсюда немолодая добродушность картины. Ну зачем столько спорили вокруг этих ребятишек? С ними же все понятно: молодо–зелено, перемелется– мука будет, быль молодцу не в укор... Сколько хочешь пословиц! ... Вообще Димку и его приятелей у Зархи то похлопывают, поощряя, то пошлепывают, воспитывая. Та готовность, умилительная готовность, с какой ребята подставляются под эти пошлепывания, самым резким образом отделяет их от героев «Звездного билета» — те весьма нетерпимы ко всяким воспитательным посягательствам. А тут они так за все благодарны... А. Зархи ... просто незаметно для самого себя, но очень заметно для зрителя меняет героев. Он опускает в их поведении все, что может родить беспокойство или скомпрометировать: сберегает Гале ее девичью честь, меняет смысл ее последней встречи с Димкой — вообще делает ребят покладистее, мягче, наивней, приятней» (Шитова, 1962).

Сегодня спектр зрительских мнений о фильме «Мой младший брат» колеблется в широком диапазоне от «за» до «против»:

«Фильм ожидался с нетерпением, потому что повесть "Звездный билет", по которому он был поставлен был культовым. Ожиданий фильм не оправдал, оказавшись откровенно слабым» (Виктор).

«Самый любимый фильм 1960–х. После его просмотра вырастают крылья за спиной, хочется куда–то бежать, нет лететь и напевать прекрасную мелодию Таривердиева. «Мой младший брат» – это фильм–капель, фильм–весна, фильм–обновление. Он был глотком свежего воздуха, да и сейчас, ощущение приоткрывшейся свободы никуда не исчезло» (Тори).

«Блистательно! Русский Ален Делон (Збруев) и русская Бриджит Бардо (Марченко) в одном фильме! Да и сюжет картины, по крайней мере, её основная лирическая линия, в чём–то напоминает "И бог создал женщину" с той же Бриджит. Та же запредельная чувственность юной прелестницы, и та же способность к всепрощению» (Е. Гейндрих).

Порожний рейс. СССР, 1963. Режиссер Владимир Венгеров. Сценарист Сергей Антонов (по собственному одноименному рассказу). Актеры: Георгий Юматов, Александр Демьяненко, Тамара Сёмина, Анатолий Папанов, Герман Качин, Светлана Харитонова, Борис Чирков и др. **23,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Венгеров (1920–1997) поставил 13 фильмов, 7 из которых («Кортик», «Два капитана», «Рабочий поселок», «Живой труп» (две экранизации), «Балтийское небо», «Порожний рейс») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Психологическая драма «Порожний рейс» по тем временам содержала немало социальной критики и повествовала «о совести и спасении человеческой души» (Гращенкова, 2010: 101).

Сценарист и режиссер Феликс Миронер (1927–1980) писал, что в фильме «Порожний рейс» правда является героем не только в переносном смысле, но и в самом прямом: поиски правды, скрытой под грязной коркой «показухи» и очковтирательства, поиски правды и ее утверждение в душах людей являются основным стержнем фильма. …

Как передать ощущения и мысли, возникающие после просмотра фильма? Одно ощущение было названо — это ощущение правды, честности, чистоты. Оно исходит уже от самого зрительного образа фильма. Фильм весь белый, он весь в снегу, на морозном воздухе, где так легко и чисто дышится, где особенно явственно обнаруживается запах лжи — запах сливаемого на снег бензина. Где особенно четко вырисовывается вмерзший в белую гладь реки оголенный черный остов машины — зримый образ беды. Но главное, что остается в памяти после просмотра фильма, — люди. Их лица, их глаза, их голоса. Эти люди не всегда так чисты, как лежащий вокруг снег, но борьба за чистоту их душ, их дел и помыслов — главное в картине. … Против чего идет борьба в фильме? Против преступления? Нет, важнее. Борьба идет против той силы, той «морали», которая толкает людей на преступление, растлевает их, делает циничными, прикрываясь взятой напрокат системой фраз, чуть ли не государственной необходимостью. Частный случай становится поводом для страстного рассказа, направленного против тех уродливых людей и явлений, которых породили не столь давние годы культа личности, времена показных речей, а порою и показных дел, когда неумение думать и работать прикрывалось гладкописью отчетов, а равнодушие к людям — наигранной интонацией отеческой заботы о них. Эти явления живучи, с ними борются весь наш народ и наше искусство. Это и делает фильм по–настоящему современным, значительным и нужным. … Режиссерский почерк Венгерова в этом фильме реалистичен и целенаправлен. И этот почерк — един для всей съемочной группы. Можно было бы, конечно, поговорить о каждом компоненте фильма отдельно, и о его изобразительной стороне, и о музыке, но лучше всего сказать, что все эти компоненты нераздельны, а каждый из них подчинен целому и органически сливается с ним, обогащая фильм. Что может быть лучшей похвалой оператору, художнику и композитору картины! … Режиссер Владимир Венгеров давно работает в кинематографе, он прошел уже немалый путь, на котором были и удачи и просчеты. И без сомнения можно сказать — это его лучший фильм. Как это хорошо для художника, когда его последняя работа — лучшая. Но, конечно, последняя она только временно. И хочется, чтобы, посмотрев следующий фильм режиссера, можно было сказать те же слова: вот его лучший фильм. Последний пока. И лучший пока» (Миронер, 1963).

Мнения современных зрителей о «Порожнем рейсе», как правило, положительные:

«Необыкновенный, необычный, мощный фильм, просто шедевр. … глубокое, философское размышление о морали и о совести, непростое понимание природы человека – вызывает искреннее восхищение» (Элиабель). «Очень хороший фильм. Недавно еще раз с удовольствием внимательно пересмотрела. Редкий случай, когда сюжет держит в напряжении до самого конца. Тихая мелодия на одной ноте, как метроном, только добавляет тревожности, заставляет сопереживать. Все, без исключения, актеры сыграли прекрасно» (Апрель).

«Фильм заставляет размышлять и переживать, он не устарел и сейчас» (Николай).

Горячий снег. СССР, 1972. Режиссер Гавриил Егиазаров. Сценаристы Юрий Бондарев, Евгений Григорьев (по мотивам романа Ю. Бондарева). Актеры: Георгий Жжёнов, Анатолий Кузнецов, Вадим Спиридонов, Борис Токарев, Николай Ерёменко, Тамара Седельникова, Юрий Назаров, Александр Кавалеров, Игорь Ледогоров, Геннадий Корольков и др. **22,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Гавриил Егиазаров (1916–1988) тоже поставил десять полнометражных игровых фильмов, три из которых («Грешница», «Горячий снег», «От зари до зари») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Военная драма «Горячий снег» запомнилась зрителям, благодаря реалистично и жестко сыгранной выдающимся актером Георгием Жженовым (1915-2005) главной роли командарма Бессонова.

В ежегоднике «Экран» «Горячему снегу» был вынесен полуодобрительный вердикт: «Обычно авторов фильмов–экранизаций критикуют за неполноту воспроизведения содержания книги. Авторов сценария … следует, наоборот, упрекнуть в том, что они, правильно пойдя на отсечение некоторых линий романа, сделали это непоследовательно, недостаточно решительно» (Бочаров, 1975: 15).

В куда более обстоятельной статье в журнале «Искусство кино» киновед Марк Зак (1929–2011) писал, что «писатель Ю. Бондарев и кинорежиссер Г. Егиазаров сделали «Горячий снег» — свою картину о войне. … авторские судьбы совместились с крупным военным сражением, не ограничив его размах и не утратив биографических свойств. … Война рассказана прозой, балладная интонация не свойственна картине. Здесь есть материал для разных суждений, но, как мне кажется, дистанция времени сыграла свою роль; она вызвала такую тягу, такое острое желание пробиться сквозь толщу лет и вплотную приблизиться к лику войны. Киноповествованию присуща обстоятельность, что странно, если учесть ограниченный метраж. Нет стремительных монтажных захлестов, опрокинутых кадров, увиденных «субъективной камерой», извилистых панорам, снятых на бегу с рук. … В самой драматургической последовательности наличествуют признаки определенного этапа войны, когда внезапность перестала быть оружием врага и в подготовленности нашей операции заметен накопленный фронтовой опыт» (Зак, 1973: 24, 26).

Сегодня «Горячий снег» остается востребованным аудиторией, как, впрочем, и сама тема Великой Отечественной войны:

«Первый раз посмотрела фильм ещё школьницей. Запомнилось и название фильма и впечатление. Теперь посмотрела через 30 с лишним лет – впечатление только усилилось... Гениально всё – и режиссерская работа, и операторская, и потрясающая музыка, и, конечно, актёрская работа! Фильм смотрится на одном дыхании... Да, это и есть искусство, когда мурашки по коже и слёзы в глазах, и глубокая благодарность всем создателям фильма, а главное – тем, про кого этот фильм!» (Олгап).

«Фильм потрясающий! Хочется выделить не только актёрский состав, но и режиссёра, оператора и прежде всего Юрия Бондарева. Настолько правдивы образы, что нет сомнений, что война была именно такой и люди были именно такие... Актёрский состав точен, но хочется выделить потрясающих Г. Жжёнова, Б. Токарева, Ю. Назарова, Н. Ерёменко и даже небольшую роль А. Кавалерова. … Спасибо создателям фильма и спасибо советской актёрской школе! Умели тогда актёры не играть, а жить своими ролями. Вот это и есть таланты!» (Миледидана).

Никто не хотел умирать. СССР, 1966. Режиссер и сценарист Витаутас Жалакявичюс. Актеры: Казимирас Виткус, Донатас Банионис, Регимантас Адомайтис, Юозас Будрайтис, Альгимантас Масюлис, Бруно Оя, Вия Артмане, Дангуоле Баукайте, Эугения Шулгайте, Антанас Шурна, Бронюс Бабкаускас, Лаймонас Норейка, Витаутас Томкус и др. **22,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Витаутас Жалакявичюс (1930–1996) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Никто не хотел умирать», «Это сладкое слово – свобода») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Жесткая психологическая драма гражданской войне в Литве второй половины 1940–х «Никто не хотел умирать» имела не только немалый зрительский успех, но получила высокую оценку киноведов и кинокритиков.

В год выхода этого фильма в прокат кинокритик Инна Соловьева писала, что «Витаутас Жалакявичюс избрал принципом своего фильма емкость образа при его неразложимости и неметафоричности. У «эстетического вещества» его картины редкостно

высокий удельный вес, материал плотен и труден в обработке: Кажется, что режиссер работает над ним, как можно работать над камнем, выявляя форму, в нем изначально заложенную. Соотношения частей здесь не то чтобы просты, но единственны, других не может быть. Отсюда тяжелый покой композиции, ее повествовательность и внятность. Трудно было себе представить, что можно так предметно, так медлительно, так обстоятельна изложить историю поисков убийцы, засад, боев. При этом между фабулой и стилистикой картины нет разрыва» (Соловьева, 1966: 26).

«Еще несколько лет тому назад, – продолжает далее И. Соловьева, – этот фильм скорей всего был бы снят в противопоставлении вечных истин жизни, ее простейших начал — необходимости сеять, пахать, рожать — и сил, всему этому мешающих. В картине Жалакявичюса есть и пахота, и рождение ребенка, и яблоко, качающееся над землей, на которой двое любят друг друга. Но все это никак не метафора вечных «простых истин» жизни. Витаутас Жалакявичюс, как представляется нам, вообще мало верит в простые истины, истина для него сложна. Она в самом деле сложна. Жалакявичюс сейчас разлюбил метафору, должно быть, потому, что боится узости всякого иносказания; хочет назывательной прямоты речи, когда все значит–то и столько, сколько значит. Равно себе и в этом неисчерпаемо. … «Никто не хотел умирать» — фильм, который держит вас от начала и до конца в напряжении, властный и активный, в то же время очень общителен, воспринимается целостно и просто, совершенно лишен той высокомерной неконтактности, которая жила в «Хронике одного дня», в самой ее художественной природе. «Никто не хотел умирать» — это фильм для всех и всем дающий много. Это прекрасный фильм — не часто дано сказать так со столь полной уверенностью» (Соловьева, 1966: 27, 30).

Высокая оценка этой драмы не изменилась и у кинокритиков в XXI веке.

Кинокритик Ирина Шилова (1937–2011), на мой взгляд, справедливо писала, что «это был поистине мужской фильм по всем своим составляющим: по мироощущению режиссера, по суровой, жесткой и требовательной логике профессионала, по остроте конфликтов, по суровости и рельефности воссоздания реальности, по выбору исполнителей» (Шилова, 2010: 179).

Кинокритик Антон Сидоренко считает, что это «абсолютный шедевр. Писать и произносить эту фразу следует с осторожностью. Главный литовский фильм всех времен «Никто не хотел умирать» как раз тот случай, когда говорить про шедевр можно и даже нужно. Лента Витаутаса Жалакявичюса вышла на экраны сорок лет назад и не просто обозначила Литву на карте мира, а сделала ее настоящей кинодержавой. … Этот фильм нельзя было сделать ни пятью годами раньше, ни пятью годами позже. Жалакявичюс со своей работой вместился аккурат в небольшое окошко, которое открыла хрущевская оттепель. … И открытый Жалакявичюсом Донатас Банионис в роли председателя — символ народа между молотом и наковальней. Но политических лозунгов герои не произносят. Поэтому формально политизированный сюжет (положительные герои однозначно на стороне советской власти) таковым не воспринимается. История, рассказанная в фильме, одновременно и уникальна, и универсальна» (Сидоренко, 2007).

А С. Кудрявцев уверен, что здесь возможно «сравнение действительно замечательного фильма 35–летнего литовского режиссёра Витаутаса Жалакявичюса … с другой поистине трагической картиной – «Пепел и алмаз» знаменитого поляка Анджея Вайды. Поскольку под видом тематически и политически правильных экранных творений в них, на самом–то деле, скрыт явно неоднозначный и, более того, исторически амбивалентный смысл – исходное противоречие личного и социального, индивидуальности и системы в итоге приобретает чуть ли не экзистенциальную неразрешимость. Это как раз и позволяет воспринимать внешне напряжённое действие в качестве глубокой и по–человечески понятной трагедии из новых времён, когда любой выбор, вынужденно сделанный героями в типичной «пограничной ситуации», оказывается относительным и, наоборот, ввергающим их в состояние «тотальных одиночек» – вне зависимости от занимаемой стороны в политическом конфликте. Со вполне объяснимым опозданием постигаешь, что афористически звучащее название «Никто не хотел умирать» должно бы настраивать не на легендарно–героический лад, а на признание абсолютно естественного права каждого человека на свою жизнь, что раньше у нас пытались заклеймить презрительными словами об «абстрактном гуманизме» (Кудрявцев, 2007).

В 1975 году Витаутас Жалакявичюс снял еще один драматический фильм о трагической эпохе 1940–х – экранизацию знаменитого романа В. Богомолова «В августе 44–го» («Момент истины»), но на последнем этапе её съемки были остановлены, а сам материал фильма, увы, уничтожен.

Я подробно написал об этом в своей статье о фильме «Момент истины» здесь (Федоров, 2020). А здесь можно прочесть подробное интервью с исполнителем главной роли в этом фильме В. Жалакявичюса – Александром Ивановым (Иванов, 2020).

Тучи над Борском. СССР, 1961. Режиссер Василий Ордынский. Сценаристы Семён Лунгин, Илья Нусинов. Актеры: Инна Гулая, Роман Хомятов, Владимир Ивашов, Наталья Антонова, Виктор Рождественский, Пётр Константинов, Пётр Любешкин, Валентина Беляева, Инна Чурикова и др. **22,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Ордынский (1923–1985) поставил 11 полнометражных игровых фильма, четыре из которых («Человек родился», «Сверстницы», «Тучи над Борском» и «Красная площадь») вошли в тысячу самых кассовых советских лент (и это не считая очень популярного в 1970–х сериала «Хождение по мукам»).

В конце 1950–х – начале 1960–х началась так называемая хрущевская антирелигиозная (большей частью – антисектантская) кампания, в том числе и в кинематографе («Чудотворная», «Иванна», «Цветок на камне», "Исповедь", "Грешный ангел", "Армагеддон" и др.). И Василий Ордынский решил не отстать от моды и поставил антисектантскую драму «Тучи над Борском», имевшую немалый зрительский успех.

Кинокритик Николай Кладо (1909-1990) писал на страницах «Советского экрана», что «обличительный пафос «Туч над Борском» сосредоточен на изображении изуверских молений и их высшей точки — принесении юной героини в жертву. Конечно, сектанты могут и убить. Но это — крайность. А вред их именно в том, что они лишают человека всех радостей жизни — труда, творчества, культуры. И здесь, мне кажется, авторы фильма «Тучи над Борском» допустили ошибку, показывая, будто радости — действительно у сектантов, а беды — в «светском миру» (Кладов, 1961).

И уже в XXI веке историк Татьяна Никольская писала, что в фильме «Тучи над Борском», «благодаря высокому профессиональному уровню, яркой игре молодых актёров, фильм до сих пор производит сильное впечатление и на зрителей-атеистов, и на верующих. Для последних картина особо интересна тем, что здесь критике подвергаются не столько христианские догматы, общие для большинства конфессий, сколько наиболее спорные духовные практики (глоссолалия, пророчество)» (Никольская, 2019).

Сегодняшние зрители относительно «Туч над Борском» существенно расходятся во мнениях:

«Подходить к такому кино всерьез – из разряда совершенно невозможного. Но вполне заслуживает просмотра, чтобы посмотреть, как у нас боролись с религией» (Хабиби).

«Фильм мне, атеисту, понравился. Да, это пропаганда большевиков, но она нужна и вызывает больше сочувствия, чем любые иные современные "идеи", основная философская суть которых подчинение и смирение перед властью. Особенно она актуальна в наше непростое время, когда религия снова нагло наступает, пользуясь покровительством властей. Для меня неважно даже, кто изображен в фильме в виде "сектантов" – православные ли, баптисты, пятидесятники. Главное показан "путь к религиозности": когда человек слаб, разобщен, унижен его и подхватывают религиозные идеи и фанатики. ... А сильным религия не нужна» (Иван).

Человек не сдаётся. СССР, 1961. Режиссер Иосиф Шульман. Сценарист Иван Стаднюк (по собственной одноименной повести). Актеры: Валентин Буров, Лариса Лужина, Георгий Жжёнов и др. **22,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иосиф Шульман (1912–1990) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Человек не сдается», «Чужое имя» и «Нечаянная любовь») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент. И. Шульман безмятежно снимал колхозные и военные драмы и даже детективы, которые чуть ли не ежегодно

беспрепятственно выходили на экраны, но на рубеже 1980–х эмигрировал и завершил свой жизненный путь в Австралии... Само собой, все фильмы, снятые И. Шульманом, сразу же после его отъезда были на время лишены показов по ТВ.

Военная драма «Человек не сдается» сегодня воспринимается зрителями неоднозначно:

«Фильм показывает, как же не просто победить сильного и коварного врага. Но с такой сильной любовью к Родине и близким людям иного пути просто нет» (С. Кулагин).

«Один из худших фильмов про войну. Достаточно вспомнить момент когда выясняется, что фашистские диверсанты одели советскую форму поверх немецкой, и их разоблачают, приказав всем расстегнуть верхние пуговицы гимнастерок» (Г. Геров).

«Очень пафосно, в лоб. Классическая агитка» (Саздинец).

«Да, такие фильмы трудно назвать реалистическими: все картонно, пафосно, без души. Мне не понравилось абсолютно. При том, что мне очень нравятся такие сильные фильмы о войне, как «Иваново детство» и «Иди и смотри» (Антон).

Это случилось в милиции. СССР, 1963. Режиссер Виллен Азаров. Сценарист Израиль Меттер (по мотивам собственных рассказов). Актеры: Всеволод Санаев, Марк Бернес, Вячеслав Невинный, Александр Белявский, Олег Голубицкий, Зоя Фёдорова, Вова Дубинский, Валентина Владимирова, Лидия Смирнова, Сергей Никоненко и др. **22,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виллен Азаров (1924–1978) за свою не столь уж долгую кинокарьеру поставил 9 фильмов, 7 из которых («Путь в «Сатурн», «Конец «Сатурна», «Бой после победы», «Взрослые дети», «Зеленый огонек», «Неисправимый лгун», «Это случилось в милиции») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В детективе «Это случилось в милиции» главную роль милиционера сыграл тоже Всеволод Санаев (1912–1996), но ищут здесь не преступников, а разлученных в годы войны детей и родителей.

В год проката этого фильма литературовед и кинокритик Лев Аннинский (1934-2019) отнесся к этой ленте скептически, подчеркивая, что «мы видим продуманно скромные декорации, продуманно старомодные буфеты, продуманно простые половички, которые тщательно вычищены перед началом съемки. Мы видим актеров, которые более или менее умело отыгрывают свои типажные задания... Актеры в данном случае ни при чем. Они лишь вписывают свои роли в заданный стиль картины. ... А тут всё – намек на подлинность, а подлинности нет. Есть добротный профессионализм, есть умение и старательность. Но не хватает главного. Не хватает чуда нечаянности. Фильм ослаблен в самом замысле своем, в самом задании» (Аннинский, 1963: 101).

Эту трогательную киноисторию и сегодня любят многие зрители: «Замечательный фильм, посмотрел с удовольствием, прекрасная игра наших любимых актеров, лучшие роли Бернеса и Санаева. ... история отношения человека к своей профессии, долгу» (Михаил). «Главную роль очень здорово играет В. Санаев. [Его герой], на первый взгляд, суховатый, неэмоциональный, не очень образованный милиционер–службист, но на самом деле – человек порядочный, ответственный добрый» (М. Морозова).

Служили два товарища. СССР, 1968. Режиссер Евгений Карелов. Сценаристы Юлий Дунский, Валерий Фрид. Актеры: Олег Янковский, Ролан Быков, Владимир Высоцкий, Ия Саввина, Анатолий Папанов, Николай Крючков, Николай Бурляев, Алла Демидова, Ростислав Янковский, Роман Ткачук и др. **22,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Карелов (1931–1977) за свою, увы, недолгую жизнь успел поставить всего девять полнометражных фильмов разных жанров, пять из которых вошли тысячу самых кассовых фильмов СССР («Яша Топорков», «Третий тайм», «Служили два товарища», «Дети Донкихота», «Высокое звание»), а два – в 100 самых популярных советских телефильмов («Семь стариков и одна девушка», «Два капитана»).

…Интеллигентному фотографу Андрею Некрасову (Олег Янковский) и борцу за коммунистическую идейность Карякину (Ролан Быков) приказано провести воздушную разведку накануне штурма Перекопа осенью 1920 года. Но одного из них уже ждет пуля гвардии поручика Бруснецова (Владимир Высоцкий)…

Замечательный сценарий Ю. Дунского и В. Фрида. Блестящие актерские работы. Да и Евгений Карелов («Два капитана», «Высокое звание» и др.) ни до, ни после этого фильма не добивался, по-моему, такого художественного результата.

В иронично-комедийных сюжетных поворотах отчетливо видна трагедия русской нации, беспощадно разделенной на красных и белых. Эта тема достигает кульминации в знаменитом эпизоде с самоубийством героя Высоцкого на палубе парохода, взявшего курс на Стамбул…

И в зрительской памяти еще долго будут «прокручиваться» кадры с бруснецовской лошадью, обреченно рассекающей холодные морские волны…

В годы выхода этого фильма в прокат «Спутник кинозрителя» отозвался на него банальной, наполненной идеологическими стереотипами рецензией кинокритика Владимира Шалуновского (1918–1980), где в рекламном духе утверждалось, что «кроме знакомства с рядом ярких персонажей, зрителя ожидает в этом фильме напряженное действие, обилие острых ситуаций, впечатляющие батальные сцены» (Шалуновский, 1968: 13).

Традиционный для тех времен анализ драмы «Служили два товарища», как рядового фильма на «историко–революционную тему» был дан и в статье кинокритика Анри Вартанова (1931–2019) (Вартанов, 1969: 134–138).

Очень тепло отозвалась о картине «Служили два товарища» кинокритик Татьяна Хлоплянкина (1937–1993). Правда, на мой взгляд, автор слишком много внимания уделила актерской игре Р. Быкова, лишь вскользь похвалив О. Янковского и практически «не заметив» блестящую игру В. Высоцкого и А. Демидовой… О горькой сути этого замечательного фильма, практически открытым текстом выступавшего против братоубийственной гражданской войны, в рецензии, конечно же, тоже ничего не говорилось (Хлоплянкина, 1969: 70–74).

В своей объемной статье о фильме «Служили два товарища» киновед Марк Зак (1929–2011), напротив, обратил внимание читателей журнала «Искусство кино», что «мысль о классовом в человеке и о человеческом в классах, о праве на жестокость и о неизбежных жертвах ее звучит в атмосфере открытой социальной битвы, когда есть только два разных полюса, два лагеря — «мы» и «они» (Зак, 1968: 20).

Но вот далее Марк Ефимович, на мой взгляд, слишком резко отозвался об одной из самых лучших актерских работ Олега Янковского (1944–2009): «Исполнитель роли О. Янковский, общаясь с партнерами, решает трудную задачу, когда приходится больше слушать, чем говорить. Он сохраняет невозмутимость в острых приключенческих ситуациях и экономно расходует актерское обаяние, приберегая единственную улыбку для последнего кадра. Актер, несомненно, вызовет к своему герою симпатии зрителей. Но ограничения, видимо, излишне жестко заданные режиссурой молодому исполнителю, не прошли бесследно. О. Янковскому не удалось по–настоящему передать человеческой значительности образа, а потому трагической развязке судьбы героя недостает глубокого драматизма» (Зак, 1968: 21).

Театральный критик Наталья Крымова (1930–2003) писала, что «никто не ждал, что поручик Брусенцов в фильме «Служили два товарища» станет столь глубоким актерским созданием. Партнеры говорят, что все произошло от совпадения роли со стихийным, «нутряным» темпераментом Высоцкого. Стихия в нем, действительно, жила. Но, как обнаружил экран, было и другое. Равнодушие ко всем накопленным в подобных ролях приемам; способность пройти мимо этих штампов, даже краем их не зацепив, в момент наивысшего буйства темперамента — подсознательное ощущение кинокамеры и той точной меры, которая нужна кинопленке. Все это есть не что иное, как высший актерский профессионализм. … Высоцкий играл трагедию, безо всяких на то поправок, — крупно, резко, до конца. Роль Брусенцова осталась лучшим его созданием на экране» (Крымов, 1984).

С Н. Крымовой согласен и филолог Александр Соколянский, утверждая, что «лучшего из белых офицеров, мне памятных, сыграл Владимир Высоцкий в фильме «Служили два товарища». Высоцкий вообще не очень умел видеть в персонаже «другого человека»: это было не дефектом, но свойством актерской натуры (в песнях он делал это легко и превосходно). То, что не выходило у него «от себя», получалось средне; то, что выходило (Гамлет, Жеглов, Свидригайлов), отдавало гениальностью. Роль в «Двух товарищах» гениальной не стала, но оказалась едва ли не единственной в своем роде. Высоцкому не понадобилась ни одна из шаблонных маркировок «хорошего белого» — он не наделил своего героя ни чувством ностальгии, ни изяществом манер, ни героическим пессимизмом. Он взял простую тему: мужественный человек должен потерять все, что было важным, родным и радостным. Нарушить присягу, бросить любимую, застрелить боевого друга (в фильме никого из персонажей не жаль так, как коня Абрека). И после всех этих саморазрушительных измен покончить с собою» (Соколянский, 2004).

И уже в XXI веке лихой кинокритик Денис Горелов напишет, что «став величайшим художественным памятником русской революции с ее пафосом и мародерством, мечтами о всеобщей сытости и штанами из мешковины, голодухой и кинематографом, отчаянным героизмом и пустяшными смертями, «Служили два товарища» оказались и последним ревизионистским фильмом, пропущенным на экран в пору краткой раннебрежневской оттепели–2 (1964–1968). «Бег» был уже не в счет: честь и достоинство генералов Чарноты и Хлудова ничем не умаляли советской власти. Оба они были капитулянтами и болельщиками тараканьих бегов» (Горелов, 2018).

Киновед Ирина Марголина написала об этом фильме более академично: «По устройству нарратива фильм вписывается в ряд фильмов 1960–х с их бесконечными прогулками, хождениями, поисками смысла и рефлексией, где на пути героев встречаются разные люди и ситуации, «случайность» которых определяется отсутствием заданного направления. Герои Быкова и Янковского большую часть времени идут, один болтает, другой помалкивает... В фильме задана историческая дистанция, существует тут и пункт назначения, но логика случайности не отменяется, она подменяется логикой авантюрной. ... В силу заданной дистанции рефлексия в чистом виде невозможна, но есть возможность зазора, потери связи, соотнесенности героя с миром второго плана, которые придут на экран в эпоху застоя» (Марголина, 2018).

Сегодня «Служили два товарища» – один из обсуждаемых зрителями фильмов:

«В этом фильме и белые, и красные показаны как люди самых разных характеров, без привычных идеологических клише: плохой–хороший. Для советского кино это было совершенно нетипично, поражало и заставляло о многом задуматься. Сейчас же о гражданской войне можно узнать практически все – было бы желание. Очень жаль, что многие до сих пор мыслят теми же советскими однолинейными категориями, только поменяв знаки с плюса на минус: белые такие душки, а красные – изверги рода человеческого... Такой примитивный подход не поможет понять истоки и сущность великой трагедии России, какой и была гражданская война. Что же касается фильма, то он, безусловно, хорош, и вообще, может быть это лучший советский фильм о том времени» (Леонид).

«Фильм точно передает всю трагедию белого движения. ... Здесь наконец–то показали белых нормальными людьми, у которых сердце болело за Россию. Недаром у Высоцкого эта роль была самой любимой в кино. Но больше всего меня заинтересовала игра Аллы Демидовой. Мастерски она показала комиссаршу, такую большевистскую фанатичку, у которой фанатизм перерос в маниакальную подозрительность. Как это она там с ледяными нотками: "Тихо, не надо так много говорить. Если виноваты, то умейте и умереть достойно". Главное сказала это таким спокойным, обыденно–бытовым голосом, как будто героев Быкова и Янковского не расстрелять хотели, а просто как нашаливших детей в угол поставить. Что за люди были эти красные. Как, что не осторожное слово вякнешь, так они сразу за маузер хватались: "Да ты, блин, контра!" Победа красных над белыми – это победа кровавого маразма над логикой и здравым смыслом» (Зия).

Точка отсчёта. СССР, 1980. Режиссер Виктор Туров. Сценаристы Владимир Акимов, Валентин Ежов. Актеры: Николай Кочегаров, Валерий Полетаев, Василий Петренко, Юрий

Демич, Лидия Константинова, Андрей Градов, Анатолий Ромашин и др. **22,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Туров (1936–1996) поставил 15 полнометражных игровых фильмов (о таких его работах, как «Я родом из детства», «Война под крышами», «Сыновья уходят в бой» много писала пресса), но в тысячу самых кассовых советских кинолент попала у него только драма «Точка отсчета», вступившая в конкуренцию с другими тогдашними фильмами про советскую армию мирных дней, как «В зоне особого внимания» и «Ответный ход»...

Мнения киноведов и кинокритиков о «Точке отсчета» были в целом не очень лестными.

Киновед Ольга Нечай (1936–2010) писала, что «душевные метания героини с русалочьими глазами под звуки музыки в дискотеке и песни В. Высоцкого — самая слабая сюжетная линия, в которой герои безлики и неинтересны... Создаётся впечатление, что женские образы ... это какой–то сюжетный довесок в рассказах о „железных играх“» (Нечай, 1980).

Кинокритик В. Вишняков в журнале обратил внимание читателей на слабую проработку характеров в целом и «дробный ряд не всегда выразительных женских портретов» (Вишняков, 1980: 2–13).

Кинокритик Леонид Павлючик воспринял фильм «Точка отсчета» схематичным, «грешащим упрощёнными мотивировками событий»: «Туров уступил здесь той претенциозной и многократно осмеянной красивости, которая призвана как–то скрасить, замаскировать примитивную пустоту сценарных ходов. Кадры, изображающие жизнь героев «на гражданке»... то и дело грешат подобной искусственностью среды» (Павлючик, 1985: 112).

А зав. сектором кинематографии Отдела культуры ЦК КПСС Александр Камшалов (1932–2019) посчитал, что сцены тренировок десантников «подчас вызывает отталкивающее впечатление», а вот идейно–патриотическая тематика подана «недостаточно чётко и художественно убедительно» (Камшалов, 1986: 191–192).

Атаман кодр. СССР, 1959. Режиссеры: Михаил Калик, Борис Рыцарев и Ольга Улицкая. Сценаристы Семен Молдован, Олег Павловский. Актеры: Лев Поляков, Инна Кмит, Александр Ширвиндт, Микаэла Дроздовская и др. **22,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Калик (1927–2017) поставил 9 полнометражных игровых фильмов (в том числе такие значительные в художественном отношении, как «Человек идет за солнцем», «До свидания, мальчики» и «Любить...»), из которых только два («Колыбельная», «Атаман кодр») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Борис Рыцарев (1930–1995) поставил 17 полнометражных игровых фильмов (в основном это были сказки для детей), из которых только фильму «Атаман кодр» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Ольга Улицкая (1902–1978) поставила всего четыре полнометражных игровых фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошел тоже только «Атаман кодр».

XIX век, Молдавия, помещики, гайдуки, атаман... Привычный набор советского костюмного исторического фильма про «народных заступников»...

В год выхода «Атамана кодр» на экран кинокритик Фрида Маркова отмечала этой ленте «словно заданный урок добросовестно и равнодушно ведут роли артисты А. Ширвиндт и М. Дроздовская, не вызывая к себе ни симпатии, ни интереса. Всё это, конечно, не способствует художественной и идейной глубине произведения... Но все же в целом фильм представляется нам интересной работой молодой художественной кинематографии Молдавии. Хотелось бы, однако, поставить перед ее деятелями вопрос: почему для своего дебюта на поприще игрового кино выбрали они тему из далекого и безвозвратно ушедшего прошлого своего народа? Почему не современность, не проблемы, горячо волнующие сейчас

молдавский народ, привлекли внимание художников экрана? О людях сегодняшней Молдавии, о прекрасных свершениях ее народа, строящего свое коммунистическое завтра, еще не создано ни одного художественного кинопроизведения, и для молдавских кинематографистов открыта широкая и непроторенная дорога творчества. Пусть же не обходят они ее стороной» (Маркова, 1959: 2).

Правда, кинокритик Н. Александрова была к этому фильму более снисходительна:

«Авторы... и в манере обрисовки характеров, и в сюжетном построении, и в изобразительном решении выдерживают в основном единый художественный стиль. Это чуть приподнятый, романтический и вместе с тем фольклорный стиль народного эпоса. Эпизоды фильма «Атаман Кодр», где участвуют Тобулток, его гайдуки, любимая им Юстиция, удались. В них покоряет мастерство актеров, играющих этих главных героев, поэтичность, которой веет от прекрасных молдавских пейзажей, отлично снятых оператором В. Дербеневым, и от народных мелодий, в общем очень драматичной и эмоциональной музыки композитора Д. Федова. ... Все это сильные стороны фильма. Но сюжет его построен так, что действие от просторов полей и лесов, где хозяева гайдуки то и дело переносится в стан врагов, в усадьбы жестоких помещиков, в воинские казармы. И эти эпизоды, к сожалению, беднее, примитивнее, неизмеримо слабее. ... Зачастую неудачны, примитивны монтажные переходы между этими сценами. ... Фильм о молдавском народном герое первая и обнадеживающая работа молодой национальной кинематографии. Надо надеяться, что ее дальнейшие шаги приведут к произведениям на современные темы» (Александрова, 1959).

Киновед Ирина Гращенкова писала, что картина «Атаман кодр» «была модификацией одной из главных тем советского кино – историко–революционной. Песенность, лиризм, юмор, приключенческая коллизия, эмоции без полутонов. Буйство цвета, экспрессия киноизображения. Фильм стал ... опытом ... по использованию цвета не как технологической возможности, а как художественного средства» (Гращенкова, 2010: 207).

После того, как в начале 1970–х Михаил Калик эмигрировал, «Атаман кодр» (как, впрочем, и все его другие фильмы) был потихоньку списан в архив, основательно забыт аудиторией, и только эпоха интернета вернула его зрителям...

Отзывы зрителей XXI века об этом фильме, как правило, даются «со скидкой на время»:

«Фильм удивительно чистый, точный, лаконичный, без всякой "клюквы" на такую вроде бы располагающую к этому тему. И при этом с очень убедительным национально–историческим ощущением» (Миша).

«Несомненно фильм зрелищный по тем временам, хотя время его не пощадило, и недостатки стали заметнее с годами. По–моему, очень схематичный сценарий. Музыкальное сопровождение слишком назойливое, что вообще характерно для многих фильмов 50–х годов, очень перегруженных громкой симфонической музыкой. Отрицательные персонажи иногда излишне карикатурны» (Б. Нежданов).

«Фильм неплохой. Любопытно было посмотреть на игру молодого А. Ширвиндта. Почти постоянное громкое музыкальное сопровождение порой мешает сосредоточиться на сюжете фильма. Второй раз смотреть не буду» (Альфия).

На войне как на войне. СССР, 1968/1969. Режиссер Виктор Трегубович. Сценаристы: Виктор Курочкин, Виктор Трегубович (по одноименной повести Виктора Курочкина). Актеры: Михаил Кононов, Олег Борисов, Виктор Павлов, Фёдор Одиноков, Михаил Глузский, Валентин Зубков и др. **22,4 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Виктор Трегубович (1935–1992) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, из которых вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли три: военная драма «На войне как на войне», масштабная историческая драма «Даурия» и мелодрама «Трижды о любви».

... Великая Отечественная война. Младший лейтенант Малешкин, недавний выпускник военного училища, назначен командиром "самоходки" с экипажем опытных фронтовиков...

Советская кинопресса отнеслась к фильму «На войне как на войне» тепло.

Кинокритик Раиса Зусева писала в «Спутнике кинозрителя», что фильм «рассказывает о маленьком эпизоде огромной войны, но он помогает понять многое в характере русского человека, в его большом и славном ратном подвиге» (Зусева, 1969: 3).

А кинокритик Нина Игнатьева (1923-2019) подчеркивала, что фильм «На войне как на войне» «в ряду тех произведений, что притягивают к себе не необычностью событий, не исключительностью характеров, а правдой «рядовой» действительности. Стремлением показать ее как бы изнутри, в, быть может, неэффектном, но освещающем важные жизненные детали свете – из них в итоге складывается значительное целое» (Игнатьева, 1969: 66).

Зрители XXI готовы пересматривать эту картину и сегодня:

«Один из самых любимых фильмов. Замечательная игра, музыка. Фильм потрясает своей какой-то простотой и мудростью» (Наталья).

«Фильм, действительно, на все времена. Снято очень искренне, на глаза наворачиваются слёзы. А песня какая!» (Владимир).

«Пожалуй, один из самых жизненных фильмов о войне. Без показного пафоса, фальшивого героизма и партийного уклона, чем, увы, грешат наши многие военные фильмы того времени. Актеры сыграли, как будто прожили на экране. Сейчас такого нет» (Дмитрий).

Коммунист. СССР, 1958. Режиссер Юлий Райзман. Сценарист Евгений Габрилович. Актеры: Евгений Урбанский, Софья Павлова, Борис Смирнов, Евгений Шутов, Сергей Яковлев, Валентин Зубков и др. **22,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юлий Райзман (1903–1994) за свою долгую карьеру поставил 19 полнометражных игровых фильма, многие из которых («Кавалер Золотой звезды», «Урок жизни», «Коммунист», «А если это любовь?», «Твой современник», «Странная женщина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Поставленная на пике так называемого «возвращения к ленинском нормам жизни», драма «Коммунист» вышла в советский прокат 9 февраля 1958. В этом году число членов КПСС в СССР достигло восьми млн. человек (Численный состав КПСС (1917—1991 гг. https://www.sovtime.ru/kpss/chislennyij–sostav–kpss), что существенно разрушает легенду постсоветских времен о том, что этот фильм смотрели только коммунисты.

Но если учитывать, что в 1958 году в СССР было 18 млн. комсомольцев (Всесоюзный Ленинский Коммунистический союз молодёжи (ВЛКСМ) https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/106/980.htm), то получается, что вместе с коммунистами общее число первоочередных потенциальных зрителей фильма Юлия Райзмана (1903–1994) составляло 26 млн..

Таким образом, даже с учетом организованных первичными ячейками КПСС и ВЛКСМ коллективных походов в кинотеатры на фильм «Коммунист», как минимум четыре млн. коммунистов и комсомольцев (26 млн. потенциальных зрителей минус 22,3 реальных зрителей) не стали смотреть эту флагманскую ленту советской кинематографии 1958 года. А если предположить (что весьма вероятно), что многие коммунисты / комсомольцы пришли в кинотеатры со своими беспартийными женами / подругами, то эта цифра «уклонистов» реально может быть гораздо больше.

Официальная точка зрения на фильм «Коммунист» 1950–х – 1960–х была выражена в «Краткой истории советского кино». Там утверждалось, что «это значительное явление в искусстве социалистического реализма... Образ положительного героя, рядового коммуниста В. Губанова составляет главную идейную и художественную ценность этой картины. ... Такая трактовка образа Губанова привела к тому, что фильм «Коммунист» рассказал о рядовом великой партии коммунистов, о рядовом революции. Таким образом авторам «Коммуниста» удалось решить одну из самых сложных проблем искусства – проблему положительного героя. ... Однако в фильме «Коммунист» революционная эпоха освещена несколько односторонне, показана только как время необычайных трудностей, жестокой борьбы, требующей жертв и лишений. Мы видим рваные одежды, тесные и темные интерьеры; весь фильм снят в серовато–коричневой гамме, ни разу в нем не проглянуло солнце; музыка тревожна и драматична. Да и сам Губанов показан как герой–

одиночка, образы его единомышленников недостаточно выразительны, слабо индивидуализированы» (Грошев и др., 1969: 419, 421–422).

Кинокритик Людмила Погожева (1913–1989) писала, что «это было удивительное произведение! С ним вместе вошли в историю кино два отлично вылепленных образа — образ одного из млн., рядового партии коммуниста Василия Губанова в исполнении Евгения Урбанского и образ Федора Фокина в исполнении Е. Шутова. Своеобразие этого фильма заключалось в смелости, с которой его авторы сочетали в сюжете события так называемые «малые» с пафосом великим. Не скакал на коне, не размахивал шашкой коммунист Губанов, а был он на стройке электростанции заведующим складом. Ездил он не бить «беляков», а добывать гвозди... Не было у героя возвышенной, красивой, романтической любви к прекрасной дивчине, а любил он чужую жену, и была их любовь очень нелегкой. Но грань, отделяющая малое, бытовое от великого, неуловима, и переход одного в другое незаметен. ... В «Коммунисте» органически слились уроки поэтики Довженко с новейшими поисками в решении сюжета. Органически слились проза и поэзия. Правда характеров, бытовые приметы времени и сцены–символы, сцены прямых философских обобщений» (Погожева, 1967).

Один из вариантов постсоветской трактовки «Коммуниста» представлен в книге кинокритика Дениса Горелова: «Венгерский мятеж... пугает и склоняет к ортодоксии. Нужен маяк, стержень, Данко с мандатом и чистой совестью, железняки комиссарской породы и островского закала. На киностудиях страны параллельно снимаются «Павел Корчагин» (1956), «Они были первыми» (1956), «Рассказы о Ленине» (1958), «Олеко Дундич» (1958), «Добровольцы» (1958). Подточенный колосс цементируют иконами предтечи и рядовых святых, желательно вымышленных или рано преставившихся. К 40–летию Октябрьской революции пятижды лауреат Сталинской премии, кинорежиссер, народный артист СССР Юлий Райзман ставит в идеологическую брешь свою золотую сваю — «Коммуниста». ... Райзман возвращает себе Имя — при этом окрас не желает менять категорически. Монументальный «Коммунист» очевидно наследует довоенной лениниане: вникающий в каждую мелочь озорной и чуть клоунский Ильич, растерявшийся в Кремле проситель–большевик с Загорской ГАЭС... ночи с коптилкой и коммунистическим «Манифестом», борьба с людьми и бревнами, но главное — особый, курчаво–белозубый, челюстястый тип контуженного энтузиаста в шинели, точь–в–точь Николай Баталов в «Путевке в жизнь». По–ленински смяв картуз в кулаке, коммунист Губанов влезал со своей государственной нуждой на Совнарком, валил в одиночку лес для хлебного состава, рвал на груди гимнастерку перед упертым часовым и поднимал спящих на неурочную разгрузку кирпича — под костры и гармонь... В финале битый пулями Губанов переминается в мучной грязи бронзовым памятником самому себе: так — в разорванной донизу рубахе — лепили монументы замученным коммунарам» (Горелов, 2018).

Но надо сказать честно, успех «Коммуниста» у зрителей во многом зависел от темпераментной игры и мощной мужской харизмы исполнителя главной роли Евгения Урбанского (1932–1965):

«Фильм я смотрела еще, как только он вышел. Стоит ли говорить о влиянии Урбанского на женские и девичьи сердца. Я считаю, что сам Урбанский наиболее четко подходил для этой роли. Не может человек, так сыгравший в фильме притворяться. Да, я верю, что Евгений был и честным и целеустремленным и знал, что делал» (Ирина).

«Один из моих любимых фильмов... В наше время, время засилья на экранах пошлости, жестокости и разврата, такие фильмы как "Коммунист", "Чистое небо" являются глотком свежего воздуха. А когда я вижу на экране Е. Урбанского, каждый раз хочется воскликнуть: «Верю! Восхищаюсь! Люблю! Помню...» (Татьяна).

Спасите наши души. СССР, 1960. Режиссер Алексей Мишурин. Сценарист Евгений Помещиков. Актеры: Александр Белявский, Лидия Федосеева–Шукшина, Виктор Добровольский, Михаил Орлов, Сергей Мартинсон и др. **22,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Мишурин (1912–1982) поставил 9 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Годы молодые», «Спасите наши души», «Королева бензоколонки», «Звезда балета») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Главным хитом режиссера Алексея Мишурина была, конечно, «Королева бензоколонки», однако и «Спасите наши души» – трогательная история о том, как отважный советский моряк спас тонущую богатую англичанку – имела немалый успех у зрителей.

Однако в год выхода этого фильма «Спасите наши души» во всесоюзный прокат журнал «Крокодил», только что расправившийся с комедией Г. Александрова «Русский сувенир», опубликовал разгромную рецензию под броским названием «Спасайся, кто может!..»: «Многоопытные, видавшие виды кинодеятели как-то высказали пожелание, что не мешало бы составить список запрещенных приемов и высмеять их в фильме-пародии. Е. Помещиков и А. Мишурин так и поступили. Сюжет фильма «Спасите наши души!» прост и незатейлив. ... На всех, кто хоть один раз смотрел этот удивительный фильм, он произвел неизгладимое впечатление. Настолько неизгладимое, что второй раз смотреть его нет никакой надобности. После просмотра зрители долго не могут прийти в себя и, покидая кинотеатры, в один голос повторяют: — Спасайте наши души! Спасайся, кто может!.. И это — лучшее доказательство того, что фильм дошел до сердца каждого! Постановщик А. Мишурин, выступая в Киевском Доме литераторов, пытался преуменьшить значение своего фильма: — «Спасите наши души!» не такой уж плохой фильм. Бывают и хуже... Скромность, как известно, всегда украшала подлинный талант...» (Весенин, 1960: 11).

Любопытно, что на сей раз и в солидном журнале «Искусство кино» этот фильм был отрецензирован тоже в «крокодильском» духе: «Спасите наши души!.. От дурного вкуса. От розовой водички. И от унылого нравоучения. Спасите от штампов, которые надоели, от кинематографических улыбок, вызывающих зубную боль... Спасите! SOS!.. Я слышу эти тревожные сигналы. Их подают из зрительных залов уже давно. К ним не всегда прислушиваются: невыгодно спасать! Кассы ждут денег. В кассах нет спасательных поясов. Нет их и в кинопрокатных конторах. А халтура угрожает кинематографу. Теперь уже она гуляет и в комедии. И этот жанр — веселый спутник людей — помрачнел и подает сигналы бедствия. SOS!.. SOS!.. Мы их недавно слышали на «Черноморочке». Теперь они, эти сигналы, подаются с борта английской яхты «Элис», их принимают на советском судне «Запорожец». Теперь это делается всерьез. Стучат телеграфные аппараты, возникают на экране графические обозначения сигнала бедствия, в эфире угрожающе-жалобно передастся: SOS!.. SOS!.. Герой фильма Юрий Цимбалюк, совершенно положительный и скучный молодой человек, правда, позволяющий себе шутки и озорство, бросается в морскую пучину и спасает английскую леди. ... Сценарий был задуман как комедия, даже как водевиль с элементами эксцентрики. Но на экране получилась чуть ли не мелодрама, в которой все разыгрывается всерьез, без чувства юмора, с невероятным нажимом на банальные нравоучения, в удивительно замедленном темпе. ... Итак, герои фильма «спасают души» англичан. Они, казалось бы, делают хорошие дела: налаживают дружеские связи, демонстрируют отвагу, передовое мировоззрение советских людей. И во всем проявляют находчивость. Ну, просто образцовые люди образцового судна «Запорожец». Только в них не веришь. Потому что в фильме нет правды искусства, живости и правды характеров. В сюжете постоянно действует чудо-юдо — злосчастная «палочка-выручалочка», которая сводит и разводит людей по приемам кинематографических штампов. ... Нет, не такого искусства ждет наш зритель. Он протестует против розовенького нравоучения, против откровенной иллюстрации, против ремесленного равнодушия. Он подходит к телеграфу и выстукивает слова тревоги и беспокойства: — SOS! SOS!» (Фролов, 1960: 45-47).

Мнения сегодняшних зрителей об этой мелодраме неоднозначны:

«Фильм довольно показушный, наивный и пафосный, что нормально для того времени, надуманная милая дружба между СССР и Англией, герой Белявского образованный, светский, прекрасный дипломат, который всего лишь молодой практикант, советские моряки, изучающие инглиш в кают–компании, но всё равно стоит смотреть ради молодых Белявского и Федосеевой–Шукшиной» (Мими).

«Фильм начался как пустяковый мюзикл (в стиле "Матроса с "Кометы"), но постепенно "вошёл в ритм", и смотрелся с большим интересом! :)) Конечно, прикольно выглядят совсем молодые А. Белявский и Л. Федосеева. Забавный ляп в фильме: когда наши прибывают в Лондон, улицы и движение по дорогам показаны английские (машины едут по левой

стороне), но руль у автомобиля, везущего наших героев – "нормальный", левосторонний!» (Г. Воланов).

«Дешёвая опереточная поделка про "хороших наших" и "плохих ихних". Почитали бы хоть Конецкого, который на спасателях в 1950–х служил» (А. Решин).

«Видимо, была какая–то кратковременная разрядка на международной арене, и фильм сняли наспех, в угоду политической конъюнктуре. Действительно, ни до, ни после у нас не показывали англосаксов так душевно. Положительными героями у нас всегда были французы или итальянцы (положительно–чудаковатые). Фильм смешной от начала до конца» (Думитру).

Зося. СССР–Польша, 1967. Режиссер Михаил Богин. Сценарист Владимир Богомолов. Актеры: Пола Ракса, Юрий Каморный, Веслава Мазуркевич, Барбара Баргеловская, Зыгмунт Зинтель, Николай Мерзликин, Георгий Бурков и др. **22,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Богин поставил пять полнометражных игровых фильмов, из которых только военной мелодраме «Зося» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент (хотя можно смело предположить, что короткометражный шедевр М. Богина «Двое» посмотрело не меньшее число зрителей).

Эмоциональная история платонической любви юной красавицы–польки (суперзвезда польского кино 1960–х Пола Ракса) и молодого офицера советской армии (актер трагической судьбы Юрий Каморный), с боями продвигающейся через Польшу в 1944 году...

Со времени премьеры замечательного фильма Михаила Богина «Зося» прошло уже больше полувека, но его до сих пор продолжают смотреть и обсуждать зрители.

У «Зоси» и сегодня очень много поклонников:

«Потрясающая история любви! Впечатляет не меньше, чем любовь Ромео и Джульетты. И один из самых лучших фильмов о войне» (Александр).

«Великолепный фильм! И игра актеров потрясающая...» (С. Новиков).

«Фильм, конечно, замечательный. Очень нежный и глубокий» (О. Сергеева).

«Один из самых любимых фильмов в юности... Да и сейчас таковым быть не перестал» (Кира).

«Фильм о войне, который никогда ранее не видела. Простой, глубокий, трогательный. Удивительно красивая и очень органичная пара актеров: Юрий Каморный – Пола Ракса» (Олгуна).

«Какая красивая лирическая и грустная история с такими же красивыми молодыми актёрами... Пола Ракса была олицетворением западной, неведомой нам красоты, её фото из "Советского экрана" старшая сестра повесила на стену и мы любовались её необыкновенными глазами и очень скромной полуулыбкой» (Тереза).

«Фильм просто шедевр! Каморный, Мерзликин, Бурков, Пола Ракса – все настолько хорошо играют, что трудно даже сказать, кто лучше. А Каморный еще вдобавок и очень красив! Какая–то есенинская незащищенность и нежность есть в этом повидавшем смерть молодом офицере. Несмотря на кровь и грязь войны, он сохранил чистоту души. Мне кажется, именно это почувствовала в нем Зося, потому и влюбилась» (НВЧ).

«Очень люблю этот фильм еще с детства, чистый, светлый, замечательно всё в этом фильме. Шедевр. Хорошие советские фильмы не перестают восхищать с годами, не теряют своей привлекательности, да – это настоящее!» (И.В.).

«Хороший фильм. Трогательная история любви на войне. И понимаешь, что герои никогда уже не встретятся...» (Б. Нежданов).

Но, увы, как часто это бывает, у некоторых зрителей нашлась и капля дегтя: «Фильм был бы вне всякой критики, если бы не испортившая все Пола Ракса. Если у Богомолова это 16–летняя девочка, красивая, с сильным характером, с чувством собственного достоинства, то Пола Ракса изобразила какую–то потаскушку, далеко не юную, визгливую, да еще в небрежно нахлобученном парике» (Мила).

И это сказано об игре одной из самых лучших актрис польского кино, находившуюся в середине 1960–х на пике творческой формы!

Жаль, что зрители в своих отзывах как–то не обращают внимания на изумительный визуальный ряд фильма «Зося». Михаил Богин вместе с одним из лучших операторов польского кино Ежи Липманом (1922–1983, он снял такие шедевры, как «Канал», «Нож в воде», «Пепел») создал удивительной в своей лиричности мир обещания любви, с тонкой акварелью портретов влюбленных героев…

В отличие от многих политически ангажированных советских фильмов о войне, «Зося» и сегодня поражает своей искренностью и чистотой…

Это киноклассика большого Мастера экрана…

И я очень рад, что Михаил Богин прочел этот мой короткий текст о «Зосе» и ответил так: «Чрезвычайно Вам признателен, Александр. Очень тронут Вашим вниманием к моему фильму».

Железный поток. СССР, 1967. Режиссер Ефим Дзиган. Сценаристы Ефим Дзиган, Аркадий Первенцев (по одноименной повести Александра Серафимовича). Актеры: Николай Алексеев, Лев Фричинский, Николай Денисенко, Владимир Ивашов, Александр Дегтярь, Яков Гладких, Николай Дупак, Нина Алисова и др. **22,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Ефим Дзиган (1898–1981) поставил 15 фильмов (в основном на так называемую историко–революционную и военную тему: «Первый корнет Стрешнев», «Бог войны», «Мы из Кронштадта», «Если завтра война», «Первая конная», «Пролог», «Железный поток»), три из которых («Мы из Кронштадта», «Если завтра война», «Железный поток») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Вошли бы, быть может, в эту тысячу и его фильмы «Первая конная» и «Всегда начеку» («На Севере, на Юге, на Востоке, на Западе»), но они были запрещены к показу. «Первая конная» имела отчетливо антипольскую направленность. Осенью 1940 года она была завершена, но после просмотра «наверху» отправлена на переделку. А июне 1941–го началась Великая Отечественная война, и антипольская тематика тотчас же потеряла свою актуальность: «Первая конная» была отправлена на полку… «Проигранная польская кампания 1920 года в фильме подана как война победная. Поляки отвратительны, Пилсудский засылает диверсантов, чтобы убить Сталина, вождю мешают и внутренние враги, ставленники Троцкого. Кино плакатное, батальных сцен мало, зато много троицы Сталин–Ворошилов–Буденный, анекдотичного паренька из народа и замученной поляками коммунистки. Хватает и скрытой полемики в адрес не верившего в будущее конницы Тухачевского, а также Бабеля, оболгавшего, как считал тов. Буденный, его Первую конную. Впрочем, к 1941 году объекты полемики, включая Троцкого, исчезли из списка живых, ежедневно менялась и политическая конъюнктура» (Мокроусов, 2010).

Со шпионско–пограничной лентой «Всегда начеку» («На Севере, на Юге, на Востоке, на Западе», 1972) вышла другая история…

После масштабной эпопеи «Железный поток» Ефим Дзиган решил порадовать зрителей не менее масштабным широкоформатным цветным фильмом про шпионов и пограничников «Всегда начеку!» («На Севере, на Юге, на Востоке, на Западе»). Планировалась дилогия, но в итоге к 1973 году была снята только первая часть: съемки были внезапно остановлены, а сама картина запрещена к показу.

Журналист и критик Алексей Мокроусов считает, что фабула фильма «Всегда начеку!» похожа на анекдот: «генерал–оперативник, занимающийся поиском шпионов, одновременно водит в музее погранвойск экскурсии для иностранных журналистов, а шпионы пробираются на танковые учения стран Варшавского договора, где один из них должен в целях провокации застрелить другого. Но наши начеку с той минуты, когда враги приплыли на льдине к советскому берегу. … Печальная история человека, которого в кино интересовал социальный заказ, который ежедневно следил за политическими флюгерами, но трагически не поспевал за эстетическими запросами времени. … В искусстве его давно уже интересовала не форма, но социальный заказ, он перестал заниматься киноязыком, переключившись на кинопередовицы. Догадался ли он хотя бы под конец жизни, что именно авторов передовиц забывают в первую очередь? … Случай Дзигана не уникален, но почему–то от понимания этого горечь не исчезает» (Мокроусов, 2010).

Кинокритик Виктор Матизен полагает, что «не имея никакой художественной ценности, подобные опусы представляют интерес как окаменелые свидетельства психологии своих создателей и общественной атмосферы. ... Показательно, что многие из этих поистине клинических картин снимались режиссерами преклонного возраста. В кино признаки упадка интеллектуальных сил гораздо явственнее, чем в литературе. А уж когда понижение IQ накладывается на сервильность, присущую отечественным кинематографистам как деятелям наиболее зависимого от власти искусства, – пиши пропало» (Матизен, 2010).

В чем же причина запрета фильма «Всегда начеку!»?

Ведь казалось бы, уже один только соавтор сценария – известный писатель Вадим Кожевников (1909–1984), автор романа «Щит и меч», должен был внушать уважение «верхов». Да и авторитет самого Ефима Дзигана, постановщика ура–революционной драмы «Мы из Кронштадта», официально причисленной к советской киноклассике, тоже нельзя было просто так списать в архив. Плюс тематика была выбрана В. Кожевниковым и Е. Дзиганом проверенная, «верняковая» – лент про вражеские шпионские (безуспешные) происки в СССР всегда снималось множество, и большинство из них спокойно выходило на экран.

Виктор Матизен полагает, что причина запрета ленты «Всегда начеку!» была в её низком художественном качестве и «чрезмерной глупости, вызвавшей у высокого начальства такую же оскомину, какую вызвал последний фильм Григория Александрова «Скворец и лира» (Матизен, 2010).

Честно говоря, мне эта версия представляется несостоятельной, так как я могу без труда назвать десятки художественно слабых и глупых кинолент, которые в СССР беспрепятственно выпускали в прокат и в 1972–1973 годах, и раньше и позже…

Другое дело – причины политические. Судите сами: прямо во время съемок фильма «Всегда начеку!», 22–30 мая 1972 года состоялся визит президента США Р. Никсона в СССР, в ходе которого между СССР и США был подписан договор об ограничении противоракетной обороны и по совместной космической программе «Союз» – «Аполлон». Более того, 18 октября того же года СССР и США подписывают торговый договор… А тут у Дзигана с Кожевниковым в фильме вовсю действуют американские шпионы–провокаторы!

Но и это еще не все: в 1974 году Р. Никсон еще раз посещает СССР и 3 июля подписывает договор об ограничении подземных ядерных испытаний. Разрядка не прекратилась и после отставки Никсона: 23–24 ноября 1974 года СССР посещает президент США Дж. Форд. 17 июля 1975 года в космосе состоялась успешная стыковка советского «Союза» и американского «Аполлона». А 1 августа 1975 года СССР вместе с западными странами подписал Хельсинский Акт Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе.

Вы скажете, а как же советские фильмы про западных шпионов "Пятьдесят на пятьдесят" Александра Файнциммера (31,9 млн. зрителей) и "Меченый атом" Игоря Гостева (27,7 млн. зрителей), выпущенные в советский прокат аккурат в 1973 году?

Отвечаю: эти бойцы идеологической борьбы успели проскочить на экраны по инерции, еще до начала так полномасштабной разрядки между СССР и США: запущенные в кинопроизводство еще в 1971 году и полностью завершенные в 1972, «Меченый атом» и «Пятьдесят на пятьдесят» оказались в прокате зимой 1973 (22 января и 4 февраля соответственно), и уже к апрелю 1973 их сменили на экранах совсем другие ленты. А вот в «хельсинско»–«союзо–апполонском» 1975 году выпуск этих шпионских лент был бы уже невозможен.

В итоге с апреля 1973 и практически до начала 1980–х никаких новых советских фильмов про американских шпионов на экраны не выходило.

Эту изменившуюся политическую конъюнктуру очень хорошо чувствовал автор «Ошибки резидента» (1968) и «Судьбы резидента» (1970) – режиссер Вениамин Дорман (1927–1988). В эпоху «детанта» он быстро переключился на приключенческие «Пропавшую экспедицию» (1975) и «Золотую речку» (1976), но на новом витке «холодной войны» расчетливо вернулся к «Возвращению резидента» (1982) и к «Концу «Операции «Резидент» (1986).

Так что смею предположить, что если бы Ефим Дзиган сумел завершить съемки своего двухсерийного фильма в 1972 году, она, скорее всего, успела бы без всяких проблем выйти прокат…

Но вернемся к «Железному потоку». Эта драма о гражданской войне снималась специально к 50–летию установления советской власти, которое торжественно отмечалось в ноябре 1967 года.

Так что просто удивительно, что журнал «Искусство кино» вместо хвалебной рецензии поместил весьма критическую по тону статью, где, разумеется, сначала отдавалось дань важности историко–революционной тематики, но затем обращалось внимание читателей, что, «сталкиваясь с эстетикой цветного широкоформатного фильма, авторы не всегда выходят победителями. Не всегда находят в себе силы «безжалостно вычеркнуть» тот или иной отлично, но красиво снятый пейзаж, красиво решенную мизансцену. ... А на экране вдруг возникает эффектно снятая, почти туристическая кавказская гора и протянувшиеся по ее узким тропам, словно в балете, арифметически построенные колонны таманцев. Но нужно ли создателю «Мы из Кронштадта» напоминать о том, что принцип максимальной документальности в художественном игровом фильме был незыблемым правилом великих эпических лент. Вспоминаешь, к сожалению, и о таком популярном в последнее время понятии, как «гримированный кинематограф», глядя на явно приклеенные бороды, на явно загримированные лица исполнителей второго плана» (Львов, 1967: 68).

В отличие от «Искусства кино», журнал «Советский экран» не стал раздражать ортодоксальных коммунистических идеологов и опубликовал восторженную рецензию, где утверждалось, что «Ефим Дзиган создал зрелищное, поистине глубоко волнующее произведение» (Тверской, 1967: 11).

Сегодня «идеологически выдержанный» «Железный поток» основательно забыт зрителями, и его вспоминает в основном аудитория старшего возраста, смотревшая его в детстве:

«Масштабность – да! Только в этом фильме масштабные сцены поглощают все остальное. Все крутится перед глазами, крики шум, гул. А вот люди по отдельности, не в общей массе, показаны слабо, и игра актеров абсолютно не захватывает. Я и Серафимовича–то считаю слабоватым писателем, и фильм тоже получился очень слабым» (Наталья).

«Главный герой этого фильма народ, железный народ, железный поток, против которого ничто и никто устоять не может. Вся наша великая и трудная история подтверждение этому. Фильм потряс меня в детстве, восхищает и сейчас. Это очень достойный фильм. Пересмотрите его сейчас, если не смотрели, он этого стоит» (Алекс).

Полонез Огинского. СССР, 1971. Режиссер Лев Голуб. Сценарист Кастусь Губаревич. Актеры: Илья Цуккер, Геннадий Гарбук, Павел Кормунин, Геннадий Юхтин, Пётр Павловский, Олев Эскола, Ольгертс Шалконис и др. **22,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Лев Голуб (1904–1994) поставил 12 фильмов (в основном рассчитанных на детскую и семейную аудиторию), три из которых («Дети партизана», «Девочка ищет отца» и «Полонез Огинского») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Эта военная драма о судьбе мальчика–скрипача до сих пор трогает зрительские сердца:

«С этим фильмом в детстве ко мне пришло первое внятное представление о войне. Возможно, сюжет немного наивный, немного сказочный, но есть в этом фильме та, главная, щемящая нота, в которой – всё правда... Такой ноты уже не сыщешь в нынешних военных кино–экшенах, разменявших былую боль и память на приключенческий драйв» (О.Кир).

«Изумительный добрый и светлый фильм! Вот что надо показывать нашим школьникам» (Пилигрим).

«Трогательная история, помню до сих пор!» (Маша).

«Любимый фильм детства, помню, очень переживал за мальчика. Эмоциональное воздействие очень сильное» (Павел).

Алмазы для Марии. СССР, 1976. Режиссеры Олег Бондарев и Владимир Чеботарёв. Сценарист Юрий Скоп (по мотивам собственного романа «Алмаз «Мария»). Актеры: Нина Попова, Владимир Гусев, Любовь Соколова, Эммануил Виторган, Наталия Дрожжина, Владимир Самойлов и др. **22,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Чеботарев (1921–2010) поставил 16 фильмов, многие из которых ("Человек–амфибия", "Как Вас теперь называть?", "Крах", "Алмазы для Марии", "Выстрел в спину", "Дикий мёд") вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Олег Бондарев (1939–2003) поставил семь полнометражных игровых фильмов, два из которых ("Мачеха», "Алмазы для Марии") вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В год выхода на экраны этой детективно–криминальной драмы о человеке, хранящем краденые алмазы, кинокритик Армен Медведев (1938-2022) писал: «Я верю, что картина эта найдет своего зрителя, но объективности ради замечу, что кинематограф наш имеет в своем арсенале и более значительные произведения на тему возрождения человека, о животворной силе любви и доверия. Вспомним хотя бы «Дело Румянцева» или «Калину красную». Без сомнения, фильму [«Алмазы для Марии»] недостает глубины и тонкости в воссоздании пути человека к себе самому» (Медведев, 1976: 11).

С Арменом Медведевым был согласен и кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997): «И снова вспоминается «Калина красная». Возможно, что «Алмазы для Марии» засверкали бы ярче, если бы интенсивнее была исполнена центральная женская роль. Нина Попова была призвана сыграть русскую красавицу (Иван да Марья!), женщину уже кое–что повидавшую на своем веку, но сохранившую высокие моральные принципы, способность понять и простить другого человека. Однако свое задание актриса выполнила холодновато, внешне — недостает той душевности, которой отмечена роль Любы Байкаловой в исполнении Л. Федосеевой из «Калины красной» (Ревич, 1983: 126).

Борец и клоун. СССР, 1957. Режиссеры Константин Юдин и Борис Барнет. Сценарист Николай Погодин. Актеры: Станислав Чекан, Александр Михайлов, Анатолий Соловьёв, Ия Арепина, Георгий Вицин, Кюнна Игнатова, Григорий Абрикосов, Григорий Шпигель и др. **22,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Борис Барнет (1902–1965) поставил двадцать полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Подвиг разведчика», «Аннушка», «Борец и клоун», «Щедрое лето») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Константин Юдин (1896–1957) поставил девять полнометражных игровых фильмов, шесть из которых («Борец и клоун», «Застава в горах», «Смелые люди», «Близнецы», «Сердца четырёх», «Девушка с характером») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Действие цирковой драмы «Борец и клоун» разворачивается в начале XX века, а ее главные персонажи – знаменитый борец и силач Иван Поддубный (1871–1949) и не менее известный клоун–дрессировщик Анатолий Дуров (1864–1916).

Этот фильм начинал снимать Константин Юдин, но в связи с его внезапной кончиной к съемкам подключился Борис Барнет. Киновед Евгений Марголит пишет, что в «Борце и клоуне» проявились «легкость, изящество, безукоризненное жанровое чутьё – те качества, которые роднили Барнета с К. Юдиным» (Марголит, 2010: 57).

Этот фильм в свое время понравился даже Жану–Люку Годару (Godard, 1959).

Однако фильм «Борец и клоун» нравится не только Годару, но и современным российским зрителям: «Хороший, добрый и очень интересный фильм, особенно для тех, кто любит и понимает цирк. Прекрасные актёрские работы. Много и с любовью сказано о русском человеке, о его чести и достоинстве, о тех качествах его, которые наконец должны вернуться в Россию. … Смотреть увлекательно, азартно и весьма полезно» (Е. Грост). «Вот такие фильмы и формировали наше детство… Учили быть честными, добрыми, непреклонными ко злу… Просто счастлив, что снимали такое чудесное кино, а когда смотрел впервые – впечатления не описать словами» (Г.).

Прыжок на заре. СССР, 1961. Режиссер Иван Лукинский. Сценарист Георгий Березко (по собственному роману «Сильнее атома»). Актеры: Владимир Костин, Владимир

Кашпур, Тамара Витченко, Валентина Владимирова, Елизавета Кузюрина, Алексей Зубов и др. **22,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Лукинский (1906–1986) брался за фильмы разных жанров – от народной комедии («Солдат Иван Бровкин») до шпионского триллера («Взорванный ад») – и часто достигал зрительского успеха: из 11 его полнометражных игровых фильмов пять («Солдат Иван Бровкин», «Иван Бровкин на целине», «Взорванный ад», «Деревенский детектив», «Прыжок на заре») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Действие этой драмы Ивана Лукинского происходит в самом начале 1960–х в подразделении десантников. Громких актерских имен в «Прыжке на заре» не было, поэтому его зрительский успех можно, скорее всего, объяснить армейской тематикой, которая всегда вызывает интерес у значительной части мужской аудитории, служащей или прошедшей службу в тех или иных войсковых частях…

В год выхода «Прыжка на заре» советские кинокритики отнеслись к нему довольно тепло. К примеру, в целом позитивно оценивший эту картину кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006) писал в журнале «Искусство кино», что главный герой «Елистратов — солдат, который стоит на страже молодости и мира наших городов. И для него это не профессия, а призвание, в котором он раскрывается как человек, как определенный характер нашего времени. Поэтому мысли и чувства героев фильма «Прыжок на заре» выводят нас из узкоармейской тематики на широкую дорогу жизни» (Зоркий, 1961: 120).

Любопытно, что мнение Андрея Зоркого совпадает и со многими мнениями современных зрителей: «Мы воспитывались на таких фильмах. В армии хотелось служить. Большое впечатление на меня оказал этот фильм, мне тогда было 12 лет. Прекрасная игра актеров, отличные строевые песни, которые мы потом пели в армии, подобно героям фильма» (Ю. Владимиров).

Что ж, армейская тематика была у Ивана Лукинского одной из любимых, и здесь ему, как правило, сопутствовал зрительский успех…

Косолапый друг. СССР, 1960. Режиссер Владимир Сухобоков. Сценаристы: Михаил Вольпин, Николай Эрдман. Актеры: Николай Боголюбов, Людмила Чернышёва, Юрий Дедович, Татьяна Конюхова, Екатерина Савинова, Олег Попов, Константин Сорокин, Татьяна Пельтцер, Сергей Филиппов и др. **22,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Владимир Сухобоков (1910–1973) за свою творческую карьеру поставил дюжину фильмов, но зрителям в итоге запомнился (скорее всего, из–за звездного состава актеров) только один – «Ночной патруль»… Всего у В. Сухобокова в тысячу самых кассовых советских кинолент вошло четыре картины: «Ночной патруль», два фильма–спектакля – «Волки и овцы», «На всякого мудреца довольно простоты» и цирковой стереофильм «Косолапый друг».

Действие этого фильма (он шел на экранах как в стереоскопическом, так и в обычном формате) происходит в цирке, и одним из самых главных драматических героев становится… дрессированный медведь.

Сегодня этот кинораритет основательно забыт аудиторией, хотя зрители старшего поколения и сохранили о нем довольно приятные воспоминания, как о добротно снятой ленте, интересной как взрослым, так и детям…

Звезда пленительного счастья. СССР, 1975. Режиссер Владимир Мотыль. Сценаристы: Владимир Мотыль, Олег Осетинский, Марк Захаров. Актеры: Ирина Купченко, Алексей Баталов, Наталья Бондарчук, Олег Стриженов, Эва Шикульска, Игорь Костолевский, Александр Пороховщиков, Олег Янковский, Василий Ливанов, Иннокентий Смоктуновский, Владислав Стржельчик, Игорь Дмитриев и др. **22,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Мотыль (1927–2010) поставил 10 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Женя, Женечка и «катюша», «Белое солнце пустыни» и «Звезда пленительного счастья») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Премьера романтической драмы «Звезда пленительного счастья» о революционерах-декабристах стала одним из главных культурных событий 1975 года. «Золотые перья» страны заинтересованно и эмоционально обсуждали фильм Владимира Мотыля на страницах кинопрессы.

Высоко оценивая фильм, выдающийся литературовед, культуролог и кинокритик Лев Аннинский (1934–2019), писал, что «стиль прямых парадоксальных образных сопоставлений вообще свойствен режиссеру Владимиру Мотылю: в его лучших картинах «Женя, Женечка и «катюша», «Белое солнце пустыни» патетика прорывается иной раз почти сквозь фарс, сквозь каскады легкой поэзии, сквозь узор… Так из парадоксального монтажного кружения фильма, из карусели штыков, мазурок и метелей встают три великих судьбы, три человеческих лица» (Аннинский, 1975: 2).

Знаток истории декабристского движения Натан Эйдельман (1930–1989) относя к «Звезде…» амбивалентно: «Вот этот факт был на самом деле, этого не было — загибаю пальцы, бросаю… Художника должно судить по законам, им самим над собою признанным. … Педагоги, лекторы, чтецы, режиссеры хорошо знают: Трубецкая, Волконская, Муравьева и другие декабристки — тема беспроигрышная, стойкий читательский и зрительский спрос на нее значительно превышает «предложение»… Фильм окончен. «А в целом», как пишут в конце отзывов на диссертацию… Да есть ли в целом? Да надо ли? Надо. Целое есть, но в нем, правда, не помещается весь фильм: немалая часть остается за… Для меня целое — это музыка, французский язык, ощущение бесконечной дороги, это Трубецкая и Цейдлер, это Анненковы — сын, мамаша. Полина! Это печаль, общее, невысказанное, во ощущаемое чувство истории, далеко выходящее за 1825—1828. Понравился ли фильм? Да. Нет. Три раза слеза набегала…» (Эйдельман, 1975: 5).

Наиболее строгим в оценках оказался литературовед и кинокритик Станислав Рассадин (1935–2012): «Пусть художник жертвует сложной многокрасочностью ради одной краски – мы и это примем. Но здесь–то, в фильме, словно бы трудились два художника, притом несогласованных друг с другом: один вытеснял прозу жизни «чистой» поэтичностью, а обусловленность бытом – невесомой условностью комедии; другой шел путем «утяжеления» материала, выбирая мрачноватые цвета аскетизма, стоической жертвенности, подвижничества… Возникла жанровая эклектика. Цвет времени утратил цельность – ведь если разложить радугу на составные цвета, радуги уже не будет. … Мне кажется, фильму недостало углубленности в своеобразие эпохи, и, вероятно, это главная причина эклектики, того, что легкость отделилась от драмы: первая теперь граничит в легкомыслием, а вторая вышла однотонно–мрачной, непросветленной. … Талант всегда прекрасен, и, может быть, это с особой остротой сознаешь тогда, когда он сам себя ограничивает, хватает за локти, уходит от наиболее естественного самовыявления» (Рассадин, 1976: 81, 84, 91).

Уже в постсоветские времена киновед Лидия Кузьмина писала, что «Звезда пленительного счастья» «по праву заслужила любовь зрителей: в ней режиссеру удалось сочетать обычно малосовместимые возвышенную любовную романтику и историческую конкретику… Лишь на первый взгляд «Звезда…» – истории яличных взаимоотношений, прежде всего это взгляд на эпоху со всеми её сложностями и противоречиями. Удачно выбранный ракурс – сквозь призму любовных историй главных героев – позволил легко вовлечь зрителей в мир прошлого, избежать дидактичности и прямолинейности, часто свойственных историческим фильмам» (Кузьмина, 2010: 329).

Мнения о фильме «Звезда пленительного счастья» зрителей XXI века порой полярны:

«Который раз смотрю этот замечательный фильм с великолепными актерами и удивительной музыкой. Историю учила в школе, а этот фильм принимала как наглядное пособие. Жаль, что сегодня фильмами делают деньги, кинематограф превратился в бизнес. Нынешним актерам почти всегда хочется повторять станиславское "Не верю". По–моему, они теряют ту душевность, правдивость, искренность, которыми наполнен фильм. Низкий

поклон и большая благодарность всем создателям прекрасного фильма "Звезда пленительного счастья"!» (Г. Лосева).

«Фильм этот – красивый Миф о декабристах... "Миф молодости нашей"... А маломальская правда об этих людях ещё не прозвучала громко... Побуждение к перевороту многих рядовых из них, скорее всего, было искренним... Если же говорить о главных фигурах в «деле»... Общедоступная и порядком уже навязшая в зубах «историческая традиция» освещения тех фигур и событий удивительно стойкая! С детства нам известны в основном лишь два взгляда на Декабрь 1825 – «реакционный» и «революционный»... В реале палитра приватных мнений была и пребывает куда более многоцветной!» (А. Фролов).

«Не люблю я "Звезду пленительного счастья". Сие не фильм о революционерах, а сплошное слюнтяйство, где акцент сделан не на политических взглядах и действиях декабристов, а на личной жизни отдельных представителей сего движения. Лучше бы сняли кинокартину о отморозке Пестеле или о кандидате в цареубийцы – подполковнике Михаиле Лунине. Последнего вообще можно было показать мучеником, экранизировав не доказанную версию о его убийстве в тюремных застенках» (Вихрь).

Зоя. СССР, 1944. Режиссер Лео Арнштам. Сценаристы Лео Арнштам, Борис Чирсков. Актеры: Галина Водяницкая, Катя Скворцова, Ксения Тарасова, Николай Рыжов, Ростислав Плятт и др. **21,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Военная драма «Зоя», рассказавшая историю Зои Космодемьянской (1923–1941), пожалуй, самая известная работа **режиссера Лео Арнштама (1905–1979).** Всего на его счету восемь полнометражных игровых фильмов, два из которых («Зоя» и «Пять дней – пять ночей») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В годы выхода «Зои» в прокат советская пресса встретила ее восторженными рецензиями:

«Фильм этот рассказывает всю жизнь Зои — от дня рождения до дня смерти. Только так его можно и нужно было строить, как фильм- биографию, фильм-роман. Он развивается не только во времени, но и в пространстве. Параллельно с событиями жизни Зои идут превосходно и лаконично смонтированные куски хроники, в которых показаны большие события, волновавшие всю страну за восемнадцать лет, прожитых Зоей. Люди ее поколения родились в год смерти Ленина, в год, когда Сталин на траурном собрании памяти Ленина от имени партии дал торжественную клятву во всем следовать его заветам. Зоя росла в годы сталинских пятилеток, когда вся страна небывалыми в истории человечества темпами строила мощную индустрию, объединяла мелкие крестьянские хозяйства в колхозы» (Коварский, 1944).

«С исключительной силой проводит Галина Водяницкая сцены с фашистскими палачами. Ее бьют по лицу, стегают ремнями, босую, в одной рубашке гоняют в морозную ночь по снегу. И ни на одно мгновенье она не дает почувствовать немцам их превосходства над собой. Зоя — не жертва, а боец, она не побежденная, а победительница, которая и с эшафота призывает к борьбе, вселяет уверенность в победе. ... Фильм поставлен мастерски. Л. Арнштам хорошо владеет искусством скупого и эмоционально насыщенною эпизода, вдумчиво работает с актерами, умеет добиваться выразительности и тонкости нюансов» (Леонидов, 1944).

«Фильм кончается гибелью героини. Но музыка Д. Шостаковича, подобно лирическому вдохновенному отступлению, завершает фильм жизнеутверждающим торжественным гимном. И это правильно: Зоя умерла, но имя ее бессмертно, как бессмертны сила и слава советской родины, советского народа, героической советской молодежи — поколения Зои!» (Еремин, 1944).

Министр кинематографии СССР Иван Большаков (1902–1980) писал, что «замечательный фильм «Зоя», который запечатлел на экране бессмертный образ героической дочери русского народа, московской комсомолки Зои Космодемьянской. ... Перед смертью она обратилась к колхозникам, согнанным к месту казни: «Мне не страшно умирать, товарищи! Это счастье умереть за свой народ. Прощайте, товарищи! Боритесь, не бойтесь! С нами Сталин! Сталин придет!» Когда наши войска, разбив немецких фашистов под Москвой, освободили село Петрищево, о героическом подвиге простой советской

девушки узнал весь мир. Имя Зои Космодемьянской стало символом героизма, мужества, беспредельной преданности своей отчизне. Светлый образ Зои взывал к священной мести, к борьбе с заклятым врагом. Зоя олицетворяла собой молодое героическое поколение людей, воспитанных советской властью, большевистской партией, великим Сталиным. ... Воссоздать незабываемый образ народной героини в кинопроизведении поставили своей задачей авторы фильма... Артистке Г. Водяницкой, впервые снимавшейся в кино, удалось воссоздать бессмертный образ Зои. Она хорошо передала неподдельную взволнованность и искренность, свежесть и обаятельность молодости, интеллектуальность и силу воли, присущие Зое Космодемьянской. Фильму «Зоя» была присуждена Сталинская премия» (Большаков, 1950: 57–58).

Кинокритик Вера Шитова (1927–2002) писала, что в фильме «Зоя» «Арнштам сумел решительно отойти от некоторых стереотипов, уже начавших компрометировать героическую тему, — он нашел и воплотил характер редкостный, странный, почти болезненный по своей сложности, страстности, духовной экстатической напряженности. История подвига и мученической гибели юной партизанки поднималась почти до уровня мистерии, была осенена какой–то пронзительной простотой» (Шитова, 1990).

«Хотя фильм сделан в 1944 г., – пишет о «Зое» уже в XXI веке киновед Денис Вирен, – в нем есть пафос, характерный скорее для фильмов начала войны: Зоя в одной рубахе, не сгибая спины, идет по ледяному снегу, в отличие от съежившегося от мороза конвоира–немца... встает перед повешением на ящик, говоря: «Мне не страшно умирать!». Этому веришь, этим проникаешься. Ибо фильм «Зоя» трагичен и в то же время оптимистичен, потому что Победа несомненна» (Вирен, 2010: 35).

Сегодняшние зрители помнят эту картину: «Как становятся героями? Как становятся настоящими людьми? Героями их назовут после, настоящими людьми они стали до. Иначе не вытерпеть обыкновенной девчонке, московской любознательной школьнице, любительнице книг и правдивых поступков, той муки, того ужасающего страдания... В фильме сделан акцент на том, что составляет внутреннюю сущность человека, о чём он думает, что вспоминает, отчего находит силы выдержать издевательство и казнь. ... Авторы хотели показать человека, обыкновенного человека, который выиграл войну» (С ветром). «Фильм отличный. ... Особенно понравилась та часть фильма, что про молодость и школьную жизнь Зои» (Антиохия).

У них есть Родина. СССР, 1950. Режиссеры Александр Файнциммер и Владимир Легошин. Режиссеры Владимир Легошин, Александр Файнциммер. Сценарист Сергей Михалков (по собственной пьесе "Я хочу домой"). Актеры: Наталья Защипина, Леня Котов, Павел Кадочников, Вера Марецкая, Всеволод Санаев, Лидия Смирнова, Геннадий Юдин, Фаина Раневская, Михаил Астангов и др. **21,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Жизнь режиссера Владимира Легошина (1904–1954) оказалась недлинной, он сумел поставить всего пять полнометражных фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских лент вошли только два («Поединок» и «У них есть Родина»).

Режиссер Александр Файнциммер (1905–1982), напротив прожил довольно долгую жизнь, поставив 20 фильмов в немом и звуковом кино. Фильмы эти были разных жанров, но в основном режиссера привлекали остросюжетные истории, хотя на его счету есть и несколько популярных комедий. Многие из них вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент («Константин Заслонов», «У них есть Родина», «Овод», «Девушка с гитарой», «Далеко на Западе», «Пятьдесят на пятьдесят», «Трактир на Пятницкой», «Без права на ошибку», «Прощальная гастроль "Артиста"»).

Политическая драма «У них есть Родина» рассказывала о советских детях, угнанных нацистами в Германию, но удерживаемых после войны англо–американскими союзниками.

В «Режиссерской энциклопедии», опубликованной в XXI веке, о фильме «У них есть Родина» сказано так: «Оставляя разговор об идейной стороне этой, несомненно, заказной картины, отметим, что здесь, как всегда у Легошина, блестящий актерский ансамбль» (Вирен, 2010: 264). Здесь я бы особо отметил роль гениальной Фаины Раневской, психологически убедительно сыгравшей жестокую немку фрау Вурст.

Идеологический пафос этого фильма близок многим зрителям и сегодня: «Я помню не только фильм, но и реальные события, по которым этот фильм был создан. ... фильм произвел настоящий фурор и был отмечен Сталинской премией. Он и сейчас смотрится с немалым интересом» (Владилен). «Отличный, простой и правдивый фильм, полностью раскрывающий гнусный облик наших "союзничков". ... Их лицемерие и злоба по отношению к нашей стране, победившей фашизм, была хорошо известна в те годы, и никто не соблазнялся "Западом". Все советские люди знали, что Запад в лице бывших союзничков несет нам новые беды. ... Прекрасно раскрыта тема Родины... Фильм берет за душу, иной раз и слеза пробивает, а все потому, что показана правда» (Шампань).

Необыкновенное лето. СССР, 1957. Режиссер Владимир Басов. Сценарист Алексей Каплер (по одноименному роману К. Федина). Актеры: Виктор Коршунов, Роза Макагонова, Владимир Емельянов, Юрий Яковлев, Михаил Названов, Владимир Соловьёв, Борис Новиков, Владимир Дружников, Ольга Жизнева, Афанасий Кочетков, Глеб Стриженов, Георгий Георгиу, Татьяна Конюхова и др. **21,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Актер и режиссер Владимир Басов (1923–1987) снял 19 фильмов, половина из которых («Щит и меч», «Битва в пути», «Тишина», «Жизнь прошла мимо», «Школа мужества», «Случай на шахте восемь», «Возвращение к жизни», «Необыкновенное лето», «Метель») вошла в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Конечно, экранизация романа Константина Федина (1892–1977) «Необыкновенное лето» принадлежит своему времени, со всеми вытекающими из этого идеологическими позициями.

Но сегодняшние зрители в большей степени обращают внимание на актерскую игру, чем на политические акценты:

«Без излишнего пафоса и патриотизма – все в меру! Фильм разноплановый, с глубоким смыслом! Очень понравился! Все актеры замечательны! И хоть чувствуется некоторая театральность действия кое–где, но она ничуть не лишняя, а, может быть, как раз подчеркивает глубину мысли и поэтому вызывает ответное восхищение!» (Пилка).

«Фильм отличный, великолепные артисты – люди, не современные безликие заводные куклы с фальшивыми эмоциями, не различимыми лицами» (Мирный).

«Мне нравятся практически все фильмы Владимира Басова, он (сам актер) хорошо умеет работать с актерами, правильно ставит им задачу, поэтому всегда добивается нужно результата. И «Необыкновенное лето» – не исключение, все сделано добротно, качественно» (Игорь).

Самый медленный поезд. СССР, 1963. Режиссеры Владимир Краснопольский и Валерий Усков. Сценарист Юрий Нагибин. Актеры: Павел Кадочников, Нонна Терентьева, Зинаида Кириенко, Марина Бурова, Людмила Шагалова и др. **21,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссеры Владимир Краснопольский (1933-2022) и Валерий Усков за свою долгую кино/телекарьеру в дуэте поставили 33 полнометражных игровых фильмов и сериалов (включая знаменитые сериалы «Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов»), три из которых («Неподсуден», «Самый медленный поезд», «Отец и сын») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

...1943 год. В воинском эшелоне везут в тыл немецких пленных. К нему подцепляют спецвагон, где едет военкорр капитан Сергеев со случайными попутчиками...

В год проката фильма «Самый медленный поезд» на страницах журнала «Искусство кино» отмечалось, что, несмотря не некоторые недостатки, “фильм сам, без всякой подсказки со стороны подводит к мысли о чудесной силе человеческой дружбы и солидарности, о душевной красоте советских людей, о том, что надо всегда держать перед собой подобный пример благородства, человечности и взаимопомощи. Гражданский

настрой картины – во всем комплексе чувств, эмоций, отношений, поступков героев. ... фильм лишен всякого морализующего тона, идет свободный, неторопливый, как ход эшелона, кинорассказ, где перед зрителем властвует жизнь, увиденная художниками в тех или иных образах» (Игнатьева, 1963: 97).

История человеческих взаимоотношений, которые раскрываются в вагоне воинского эшелона весной 1943 года, тронула сердца зрителей в 1963 году, но помнят ее и зрители XXI века: «Чудесный фильм о человеческой доброте, о большой беде и о дружбе. Как говорит героиня Владимировой, я добрая, значит, счастливая» (Элла). «Каждый раз, когда смотрю эту ленту, комок подступает к горлу и слезы наворачиваются. Какие люди, какие отношения... И что им выпало пережить. Чем дальше мы от того времени, тем больше деградирует общество, исчезает человечность, доброта, взаимная поддержка даже среди незнакомых людей. Такие фильмы – как противоядие против всего, что разъедает и отравляет нашу жизнь сегодня. ... А актеры не играют – живут в кадре. Если бы студентов ВГИКа и чего там еще постоянно заставляли смотреть такие ленты, им бы, может, стыдно было потом мнить себя "звездами", так плохо играть и снимать такие пустые бездарные фильмы, как сейчас» (Лариса).

Из жизни начальника уголовного розыска. СССР, 1983. Режиссер Степан Пучинян. Сценаристы Александр Лавров, Ольга Лаврова. Актеры: Кирилл Лавров, Леонид Филатов, Елена Проклова, Наталья Фатеева, Леонид Харитонов, Игорь Ливанов, Юрий Чернов, Александр Пашутин, Михаил Жигалов и др. **21,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Степан Пучинян (1927–2018) поставил восемь фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских фильмов вошли «Повесть о чекисте», «Схватка», «Из жизни начальника уголовного розыска», «День свадьбы придется уточнить» и «Тайны мадам Вонг».

Фильм С. Пучиняна поставлен в не очень привычном для российской «уголовной» темы бытовом, психологическом ключе. Начальник «угро» показан в основном в домашней обстановке.

Между тем, интерес к экранным событиям не пропадает, потому что в центре сюжета — сложное психологическое противоборство двух незаурядных людей. Начальника уголовного розыска (Кирилл Лавров) и его соседа, шофера (Леонид Филатов).

Ситуация, конечно, условная: страж порядка и преступник в одной коммунальной квартире! Совпадение, согласитесь, совершенно невероятное. Тем паче, что начальники давно уже в таких квартирах не живут...

Но актеры вполне убедительно пытаются отвлечь зрителей от надуманной ситуации. На первый взгляд, Леонид Филатов играет очередной вариант «сильной личности» с криминальной моралью. Однако актер слой за слоем снимает со своего персонажа оболочку супермена. И обнажает скрытое стремление жить «человеческой жизнью».

С самого начала фильма понятна важность роли «начальника». Кирилл Лавров должен был сыграть ее так, чтобы мы поверили, что такой человек способен вернуть «на круги своя» оступившегося человека. И ему во многом это удается...

Картина Степана Пучиняна несет в себе печать своего времени. Слишком многое тут остается «за кадром». Осторожность и еще раз осторожность! Перевоспитание и еще раз перевоспитание! Вот главный девиз тогдашнего подхода к криминальной теме...

Советская кинопресса отнеслась к фильму «Из жизни начальника уголовного розыска» довольно критически.

Например, в рецензии, опубликованной на страницах журнала «Советский экран», отмечалось, что «тема... не нова – она прошла сквозь десятки «милицейских» теле– и киноисторий. Но оригинальный сюжет заставляет смотреть фильм с напряженным вниманием. Да и актеры нашли для своих героев свежие краски» (Скворцов, 1983: 8). Но далее рецензент «Советского экрана» упрекнул авторов фильма в сюжетных натяжках и условностях, которые снижают доверие к экранной истории «перевоспитания» бывшего уголовника (Скворцов, 1983: 8).

Мнения сегодняшних зрителе об этой ленте неоднозначны:

«Насколько харизматичен персонаж Филатова (как, впрочем, и сам актер), настолько же догматичен, скучен, прямолинеен полковник (Лавров) с его отвратительными педагогическими речами и влезанием в чужой монастырь со своим уставом. Хотя, конечно, трудно из заведомо фальшивой ситуации извлечь хоть что–то, отдаленно напоминающее реальность» (Мила).

«Фабула совершенно надуманная, но актерская игра прекрасна, особенно дуэт Лавров – Филатов» (Клаус).

«Скучноватая советская "агитка". Актеры играют блестяще, но тому же К.Лаврову тесно в рамках сценария. Из В.Стеклова уголовник никакой, но сыграл неплохо. Сюжет смехотворный, даже обсуждать не хочу» (Скорпион).

Нина. СССР, 1971. Режиссеры Алексей Швачко и Виталий Кондратов. Сценарист Сергей Смирнов. Актеры: Ирина Завадская, Валерий Зубарев, Валентина Старжинская, Иван Дмитриев, Елена Фещенко, Светлана Кондратова и др. **21,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Швачко (1901–1988) поставил 11 фильмов, четыре из которых («Вдали от Родины», «Ракеты не должны взлететь, «Разведчики» и «Нина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Виталий Кондратов (1936–1979) поставил четыре полнометражных фильма, из которых в тысячу самых кассовых советских фильмов вошла только военная драма «Нина».

Киновед Иван Корниенко (1910–1975) в своей монографии «Киноискусство Советской Украины» писал, что «картина А. Швачко «Нина» (1972), тоже разрабатывающая тему подвига, посвящена действиям героев–подпольщиков в годы Отечественной войны. Однако снята она в привычных канонах приключенческого фильма» (Корниенко, 1975: 216).

Время показало, что «усреднено–приключенческая» «Нина» не выдержала проверку временем и оказалась забытой массовой аудиторией.

Сталинградская битва. СССР, 1949. Режиссер Владимир Петров. Сценарист Николай Вирта. Актеры: Алексей Дикий, Максим Штраух, Михаил Кварелашвили, Юрий Толубеев, Николай Рыжов, Виктор Хохряков, Василий Меркурьев, Борис Ливанов, Николай Симонов, Борис Добронравов, Названов, Николай Крючков, Николай Черкасов, Павел Массальский, Михаил Астангов, Ростислав Плятт, Софья Пилявская и др. **21,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Петров (1896–1966) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Без вины виноватые», «Спортивная честь», «Петр Первый», «Кутузов», «Ревизор», «Сталинградская битва», «Накануне») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Масштабный двухсерийный фильм «Сталинградская битва» вышел в кинопрокат в 1949 году и получил как официальную поддержку, так и хорошие отклики советской прессы.

Министр кинематографии СССР Иван Большаков (1902–1980), выступая в роли рупора власти, писал, что «авторы фильмов: «Третий удар» и «Сталинградская битва», создавая свои произведения, неотступно руководствовались документами и кинохроникой Великой Отечественной войны и рассказами непосредственных участников боев. Благодаря глубокой правдивости изображения они показали в своих произведениях во всей полноте те силы, которые привели советский народ к всемирно исторической победе. В этих фильмах глубоко и ярко раскрыты величие и мудрость сталинского стратегического замысла, превосходство советской стратегии, советского военного искусства над немецким. В обоих фильмах воссоздается образ вождя советского народа, гениального полководца, блестящего военного организатора и стратега товарища Сталина, разоблачающего и предвосхищающего военные планы противника и наносящего ему решающие и неотвратимые удары. Опыт военного времени помог постановочным коллективам успешно справиться со съемками батальных

сцен. По своим масштабам эти картины не имели до сего времени себе равных ни в нашей кинематографии, ни, тем более, в мировом кино. Эти фильмы были большим экзаменом для всей советской кинематографии. Постановка таких картин под силу только нашей советской кинематографии, руководимой Советским государством» (Большаков, 1950: 191–192).

Министру вторил киновед Александр Грошев (1905–1973), утверждая, что «до «Сталинградской битвы» ни в одном фильме не был раскрыт образ Сталина как гениального руководителя тактическими операциями. Эпизод, художественно воспроизводящий решающие бои в Сталинграде 13 сентября, рисует и эту сторону его полководческого гения. ... В ходе сталинградских боев многие отжившие приемы ведения боя были заменены новыми, более соответствующими современной технике и военной обстановке. И кинокартина «Сталинградская битва» показывает, как по инициативе товарища Сталина в результате глубокого анализа фактов и теоретического обобщения их создается новый боевой Устав Советской Армии, основанный на глубоком сочетании передовой теории и практики ведения войны. ... Роль товарища Сталина в фильме «Сталинградская битва» исполняет А. Дикий. Артист, взявший на себя столь ответственную задачу, должен был прежде всего найти единство исторической и художественной правды, внешнего сходства и внутренней сущности образа, так как малейшее несоответствие одного с другим, малейшая неправда была бы сейчас же замечена зрителями, которые хорошо знают вождя, носят его образ в своем сердце. ... А. Дикий сумел нарисовать монументальный, внутренне очень значительный образ товарища Сталина, передать величие его духа и мысли, широту и гениальность его государственной и военной деятельности. Артист и не пытался имитировать внешние черты, а стремился передать сущность характера и поведения вождя, его мудрость, его железную волю, его уверенность и спокойствие, за которыми кроется огромное внутреннее горение и напряженная работа мысли. И актер сумел войти в ритм неторопливых, уверенных движений Сталина, ритм его размеренной, спокойной речи, уловить особенность его взгляда» (Грошев, 1952: 226–228).

Ни И. Большаков, ни А. Грошев не подозревали тогда, какой короткой окажется жизнь их любимого фильма. Во времена хрущевской оттепели «Сталинградская битва» была отправлена на полку, откуда ее не сняли и в брежневские времена....

В итоге массовой аудитории «Сталинградская битва» стала доступна только во времена интернета.

Мнения зрителей XXI века о «Сталинградской битве» часто противоположны.

«За»:

«Можно рекомендовать в качестве учебного пособия, как для "историков", так и для "кинематографистов". Последних, наверное, особо впечатлит гармоничное сочетание художественных и документальных кадров. ... Любители словесности отметят изящное включение в ткань фильма характерной иронии Иосифа Виссарионовича. Отдельные диалоги с Василевским, Рокоссовским, Ватутиным могли бы быть анекдотами, если бы не происходили на самом деле» (А. Буркин).

«Удивительно, что Сталин в фильме совсем не бронзовый, а простой домашний, спокойно выпивающий рюмку вина из стоящей здесь же бутылки с Молотовым. Как раз пафоса просталинского в картине и нет, он выступает, скорее, как направляющий, а операции разрабатывают уже военачальники. Нет в нем грозности взгляда или чтения речей, просто уважаемый человек» (Сергей).

«Против»: Унылое пафосное кино времён культа личности и холодной войны, впрочем, опупея Озерова ничем не лучше. Интересны только показанные в фильме аутентичная военная техника и вооружение» (Вэйфайер).

Прощайте, голуби! СССР, 1961. Режиссер и сценарист Яков Сегель. Актеры: Алексей Локтев, Светлана Савёлова, Валентина Телегина, Сергей Плотников, Анна Николаева, Прасковья Постникова, Антонина Максимова, Савелий Крамаров и др. **21,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Яков Сегель (1923–1995) поставил 14 полнометражных фильмов, два из которых («Дом, в котором я живу» и «Прощайте, голуби!») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Оттепельная» мелодрама «Прощайте, голуби!» была встречена публикой и кинопрессой с неподдельным интересом.

Театральный и кинокритик Анна Образцова (1922–2003) писала в журнале «Искусство кино» о картине «Прощайте, голуби!» так: «В фильме Я. Сегеля привлекают атмосфера, тональность; Это атмосфера бережного, любовного раскрытия очень искренних, непосредственных движений юного сердца, испытывающего многое впервые, только–только познающего жизнь. Это тональность радостного, порой удивленного, всегда честного, непримиримого ко лжи отношения молодых героев ко всему, что их окружает. Картина «Прощайте, голуби!» активно вмешивается в спор, который ведется на протяжении уже ряда лет в мировом киноискусстве. Преобладающая тональность большинства кинокартин капиталистических стран, созданных в последние годы и посвященных современной молодежи, беспросветно мрачна. Это фильмы о разочарованности, о бесцельных метаниях, о попусту, бессмысленно растрачиваемых годах и днях. Это фильмы с трагическими финалами. Фильмы о молодых старичках, вступающих в жизнь с опустошенными сердцами, сомнениями, неверием в свое счастье и в жизнь в целом. Атмосферой света, радости, безграничных надежд и веры «Прощайте, голуби!» стремятся к утверждению идеи широко раскрытых жизненных дорог перед нашей молодежью, стремятся рассказать о жизнелюбии, чистоте и ясности духовного облика советских юношей и девушек. Правда атмосфера и тональность фильма, его мажорная и благородная устремленность не всегда, к сожалению, опираются на глубокое жизненное содержание отдельных образов и произведения в целом. ...

В фильме стал образовываться разрыв между стилистикой разных эпизодов — возвышенным, приподнятым, даже несколько отвлеченным пафосом одних и своего рода нарочитой приземленностью, сознательной бескрылостью других. Поэзия и быт стали отдаляться друг от друга в фильме «Прощайте, голуби!». Источник этого известного стилистического разрыва в фильме кроется, как мне кажется, в самом сценарии. Сегель–постановщик обгоняет Сегеля–сценариста. Безусловно интересный режиссерский замысел не получает достаточной опоры в драматургическом материале сценария. Поэтические образы–символы, как правило, рождаются в фильме выполненные по преимуществу средствами режиссерского и операторского искусства. Стремление создателей картины рассказать о вступающем в жизнь нашем молодом человеке возвышенно, вдохновенно, поэтически не встречает необходимой поддержки в сценарной основе. Главное — недостаточно глубокая разработка характеров, отсутствие серьезных жизненных конфликтов в произведении, его излишняя облегченность. Существенно и то, что развитию действия в сценарии и картине не хватает внутренней логики, стройности, целеустремленности» (Образцова, 1961: 96–97).

В XXI веке С. Кудрявцев отнесся к этому фильму с большей теплотой, подчеркнув, что «Якову Сегелю с помощью великолепного оператора Юрия Ильенко удалось проникновенно и с редкостной искренностью воспеть крыши и подворотни словно прижавшихся от смущения гораздо ближе к земле невысоких построек, над которыми вознеслись к небесам величественные порождения «сталинского барокко». ... А душевное состояние «оттепели», переживаемое людьми в ту краткую пору обновления и искреннего воодушевления, как бы делает не столь важным и существенным реальное место действия фильма. И в стремлении подчеркнуть явную неофициальность, какую–то домашность и доверительность поведанного «городского романса», на самом–то деле, неожиданно точнее выражено то, что в нашем сознании нередко сталкиваются две действительности – столичная и провинциальная, партийно–государственная и частно–интимная. ... «Прощайте, голуби!», казалось бы, не претендуя ни на что иное, кроме подробного, доверчивого и исполненного скрытой нежности, но всё–таки очередного повествования о том, как молодой парень вступает во взрослую жизнь, непредумышленно превратилось в некое лирико–философское стихотворение о прощании с юностью, о поре обновления и духовного становления общества, опьянённого свежим воздухом перемен» (Кудрявцев, 2007).

Лирика этого фильма до сих пор привлекает зрителей, ностальгирующих по утраченному:

«Ещё один великий фильм из 60–х. Смотреть и учиться доброте и честности. И любить, конечно! Чистое, красивое чувство. В наши дни, думаю, такое чувство зарождается по другим причинам. Поменялись цели, поменялись люди» (Маг).

«Вот интересно. Любой фильм советской эпохи, даже самый критикуемый за примитивизм, смотрю с наслаждением и горечью утраты чего–то самого дорогого. Наверное, это связано с беззаботным детством, а может с тем, что в этих фильмах есть все самое лучшее, что может быть в человеке: доброта, любовь, порядочность, верность близким и Родине. ... Спасибо за то, что был СССР и за то, что мы жили в нем» (Ю. Сенатов).

«Эта картина погружает меня в эпоху 1960-х, этим и ценна» (Учитель).

Золото. СССР, 1969/1970. Режиссер Дамир Вятич-Бережных. Сценаристы: Борис Полевой, Дамир Вятич-Бережных (по одноименной повести Бориса Полевого). Актеры: Наталья Варлей, Александр Плотников, Лариса Лужина, Виктор Перевалов, Александр Январёв, Николай Крючков и др. **21,6 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Дамир Вятич–Бережных (1925–1993) поставил 9 полнометражных игровых фильмов, три из них – «По тонкому льду», «Доктор Вера» и «Золото» – вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

...Двое сотрудников банка небольшого приграничного городка, оккупированного в первые дни Великой Отечественной войны гитлеровцами, на свой страх и риск решают вывезти банковское золото в Москву...

Литературовед и кинокритик Лев Аннинский (1934-2019) писал о «Золоте» так: «В этих-то вот людях, в фигурах фона, в мгновенных общих планах, в длинных проходах по опустелым деревням, в этих страшных натюрмортах войны, в прорастающих травой разбитых танках, в разрывающих душу бабьих частушках на пустынных околицах, – во всем этом скорбном мире войны, через который проносят люди крупицу государственного золота, – вот то новое, что копило наше кино, раздумывая о войне, и что используют теперь авторы фильма» (Аннинский, 1970: 10).

Мнения нынешних зрителей о фильме «Золото» в целом противоречивы:

«Фильм очень хороший... По-моему, это лучшая роль Натальи Варлей. Замечательная музыка» (Е. Майорова).

«Маленький шедевр о войне, причем, с захватывающим сюжетом, не отпускающей интригой... Актерский мастер-класс, который так полезен и актуален на уроках патриотизма!» (В. Плотников).

«Ожидала большего от этого фильма, а посмотрела – так себе. Книга намного интереснее. Кинокартина поставлена отрывками и эпизодами, не чувствуется связи между эпизодам. Жалко игру актеров в фильме» (О.Ф.).

Кавалер Золотой Звезды. СССР, 1951. Режиссер Юлий Райзман. Сценарист Борис Чирсков (по одноимённому роману С. Бабаевского). Актеры: Сергей Бондарчук, Анатолий Чемодуров, Кира Канаева, Борис Чирков, Николай Гриценко, Иван Переверзев, Тамара Носова и др. **21,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юлий Райзман (1903–1994) за свою долгую карьеру поставил 19 полнометражных игровых фильма, многие из которых («Поезд идет на восток», «Кавалер Золотой звезды», «Урок жизни», «Коммунист», «А если это любовь?», «Твой современник», «Странная женщина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Плакатный и прямолинейный «Кавалер Золотой звезды» – один из самых ярких представителей кинематографического «сталинского ампира» первых послевоенных лет.

В первой половине 1950–х фильм «Кавалер Золотой Звезды» ожидал официальный триумф: он получил высокую оценку руководства страны и прессы.

Министр кинематографии СССР Иван Большаков (1902–1980) писал, что в фильме «Кавалер Золотой Звезды» «проходит целая галерея советских людей, живущих и творящих

в период постепенного перехода от социализма к коммунизму. Главным героем фильма является Сергей Тутаринов – представитель молодого поколения, выросшего и воспитанного в годы Советской власти. … Его личные интересы слиты с общественными, с государственными задачами. Для него превыше всего интересы народа, партии, государства» (Большаков, 1952: 15).

Мнение И. Большакова полностью разделял и киновед Александр Грошев (1905–1973): «В фильме мы видим его только что вернувшимся из армии в родную станицу. Радостно, с большим почетом встретили казаки своего земляка–героя. Но Сергей рассматривает данное ему Родиной высокое звание не только как награду за его военные подвиги, но и как большую обязанность и долг перед народом. Сергей вернулся домой полный смелых мыслей о мирном строительстве, переустройстве сельского хозяйства на новой технической базе. Его характер раскрывается в движении, росте и духовном обогащении. … товарищ Сталин писал: «Только ясность цели, настойчивость в деле достижения цели и твердость характера, ломающая все и всякие препятствия, – могли обеспечить такую славную победу. Партия коммунистов может поздравить себя, так как именно эти качества культивирует она среди трудящихся всех национальностей нашей необъятной родины». Именно эти драгоценные качества, о которых говорил товарищ Сталин, характеризуют Сергея Тутаринова. Заслуга авторов состоит в том, что они образно и поэтично показали в картине не только результаты, но и творческий процесс труда, показали, как в живой, практической работе растут и мужают характеры, складывается социалистическая мораль» (Грошев, 1952: 212–213).

Однако с наступлением «оттепели» официальное отношение к «Кавалеру Золотой Звезды» было пересмотрено. И в «Краткой истории советского кино» все тот же киновед А. Грошев (вместе с коллегами) писал об этой работе Юлия Райзмана (1903–1994) иначе, утверждая, что «Кавалер Золотой Звезды» «отмечен влиянием теории бесконфликтности. … [здесь] есть интересные находки…, но в целом произведение это отличается дидактикой и иллюстративностью, что значительно снижает художественные достоинства фильма» (Грошев и др., 1969: 355).

Мнения сегодняшних зрителей о «Кавалере Золотой Звезды» часто противоположны:

«Чудовищная ложь о жизни колхозников, особенно потрясает электростанция в виде дворца с колоннами, в центре которой находится некий небольшой ящик с рубильником, при нажатии на него загораются тысячи огней в деревне (?!). Да в то время людей за кражу одной морковки с колхозного поля усылали на Колыму, а в этом "фильме" силами колхозников в поле построена электростанция. Короче, вранье просто зашкаливает, позор режиссеру» (Тимурыч).

«Да, этот фильм восхваляет Советскую власть. Но он и показывает перспективы труда –это должно произойти и это будет! На полях техника, а не быки. В домах не лучина или керосинка, а электролампы. И урожай не 10, а 40 центнеров с гектара… Народу, обездоленному войной только такие фильмы и были нужны! Многим ныне сытым подавай репрессии, ГУЛАГ. Им сытое спокойствие поперек горла. И это понятно – жизнь пресна. Но надо понять и тех наших многочисленных предков, чья жизнь была слишком солона. Только такое кино и могло способствовать скорейшему восстановлению страны, оптимистичное и эмоциональное, где много трудовых, разумных, надежных людей с которых надо брать пример. Чтобы жизнь стала песней и в твоем колхозе. "Кавалер" не просто выдумка Бабаевского – это, пожалуй, план развития села, ускоренный искусством литературы, а потом и кино» (Д.М.).

Дикий мёд. СССР, 1967. Режиссер Владимир Чеботарёв. Сценарист Леонид Первомайский (по собственному одноименному роману). Актеры: Алла Ларионова, Владимир Самойлов, Владимир Емельянов, Гурген Тонунц, Валентин Зубков, Станислав Чекан, Всеволод Сафонов и др. **21,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Чеботарев (1921–2010) за свою творческую карьеру тоже поставил 16 фильмов, многие из которых («Человек–амфибия», «Как вас теперь называть?», «Крах», «Алмазы для Марии», «Выстрел в спину», «Дикий мед») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

1943 год, фотокорр Варвара отправляется на фронт и там находит свою любовь…

В год выхода драмы «Дикий мед» на всесоюзный экран зрителей, несомненно, привлек дуэт популярных актеров – Аллы Ларионовой и Владимира Самойлова…

Кинокритик Михаил Иванов писал, что в военной драме «Дикий мед» он видит немало недостатков: «диалоги безжизненные, книжные. Да и персонажи слишком уж образцово–показательные. Такое впечатление, что герои знали, что их снимают в кино, и старались изо всех сил выглядеть положительными. Даже небольшая сюжетная линия со сбежавшим с поля боя от "тигров" Федюком, приговоренным к расстрелу, и майором, его приговорившим и оказавшимся с ним во время боя в одном окопе, смотрится вяло, хотя сама по себе очень интересна» (Иванов, 2001).

А вот зрители XXI века по большей части придерживаются иного мнения о «Диком меде»: «Прекрасный фильм. Как всегда очаровательна мой кумир, Алла Ларионова. Война и любовь – вечная тема» (Ю. Рогожин). «Грустная, щемящая история! Чувство, едва наметившееся, резко оборвано войной. Фильм замечательный, а игра актеров – Аллы Ларионовой и Владимира Самойлова – превосходна!» (НВЧ).

Далеко на Западе. СССР, 1968/1969. Режиссер Александр Файнциммер. Сценарист Георгий Мдивани. Актеры: Николай Крючков, Всеволод Сафонов, Николай Мерзликин, Геннадий Юхтин, Анатолий Соловьёв, Паул Буткевич, Гурам Пирцхалава, Владимир Протасенко, Раднэр Муратов, Глеб Плаксин, Галина Андреева, Андрей Вертоградов, Хайнц Браун, Вацлав Дворжецкий и др. **21,4 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Александр Файнциммер (1905–1982) поставил 20 фильмов в немом и звуковом кино. Фильмы эти были разных жанров, но в основном режиссера привлекали остросюжетные истории, хотя на его счету есть и несколько популярных комедий. У Александра Файнциммера в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли многие ленты («Константин Заслонов», «У них есть Родина», «Овод», «Девушка с гитарой», «Далеко на Западе», «Пятьдесят на пятьдесят», «Трактир на Пятницкой», «Без права на ошибку», «Прощальная гастроль "Артиста"»).

В фильме «Далеко на Западе» рассказана драматичная история времен второй мировой войны, когда советские военнопленные подняли восстание и совместно с бойцами французского движения сопротивления захватили остров в Нормандии…

Кинокритик Дмитрий Писаревский (1912-1990), занимавший в ту пору пост главного редактора журнала «Советский экран», писал, что режиссер Александр Файнциммер «поставил фильм с размахом, в отличном темпе, развернув и динамику, и драматизм батальных сцен. Фильм снят в цвете оператором Л. Крейненковым, интересно использовавшим возможности широкоформатного экрана. Особенно эмоциональны, впечатляющи сцены в каземате, обороны батареи «Марсель», боя с немецким десантом» (Писаревский, 1969: 6).

Мнения сегодняшних зрителей о фильме «Далеко на Западе» более критичны:

«Люблю патриотические фильмы о войне, приключенческие фильмы о войне люблю меньше. В этом фильме, при всей моей большой любви к Николаю Крючкову и уважению к его таланту, не могу поверить его герою. Его поведение и общение с немцами далеки от правды. На самом деле, только за одно высокомерие, он бы был расстрелян в первые пять минут. Потом, опять удивляет, что все русские солдаты знают немецкий язык. Возможно… Но мне не хватает правды» (Новикова).

«На мой взгляд, фильм весьма средний по качеству и малоправдоподобный. В сущности, он демонстрирует совсем уж невероятный факт: как группе военнопленных, обессиленных тяжкой работой и недоеданием, удается поднять восстание на маленьком острове, уничтожить хорошо вооруженный гарнизон немцев и держать оборону. Немцы проморгали у себя под боком не только заговор пленников, но и разветвленное французское подполье, члены которых живут совсем рядом со строительством секретных объектов. Конечно, восстания заключенных в лагерях были, но все происходило видимо не так просто, как в цветном кино. Дело даже в другом. Рыхлый сценарий, схематичные сюжетные ходы и

образы, отсутствие правдоподобных человеческих характеров, все это приводит к тому, что актерам, по сути, нечего играть» (А. Гребенкин).

Волчья яма. СССР, 1984. Режиссер Болот Шамшиев. Сценаристы Болотбек Шамшиев, Еркен Абишев. Актеры: Талгат Нигматулин, Кененбай Кожабеков, Айтурган Темирова, Суйменкул Чокморов, Николай Крюков и др. **21,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Болот Шамшиев (1941–2019) поставил девять полнометражных игровых фильмов, но только криминальной драме «Волчья яма» суждено было попасть в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Криминальную драму «Волчья яма» можно, наверное, упрекнуть в затянутости, а местами и в дидактичной схематичности сюжета. Между тем в главном Болот Шамшиев остался верен себе — история человека, ставшего преступником и потом нашедшего силы изменить свою судьбу, по-настоящему волнует. Исполнитель главной роли Талгат Нигматулин доказал здесь, что он не только замечательный каскадер, но и серьезный талантливый драматический актер.

Прослеживая судьбу своего персонажа на протяжении нескольких десятилетий, авторы приходят к своего рода национальному варианту «Калины красной». Фильм у Шамшиева получился жестокий, суровый и честный…

«Волчья яма» вышла на всесоюзный экран в апреле 1984, а 11 февраля 1985 при жутких обстоятельствах погиб исполнитель одной из главных ролей в этом фильме – Талгат Нигматулин (1949–1985), всего за пять до этого получивший невероятную известность после съемок в «Пиратах XX века»…

Кинопресса встретила «Волчью яму» сдержанно.

Кинокритик Елена Стишова в «Спутнике кинозрителя» ограничилась нейтральным пересказом сюжета и указанием на то, что «Волчья яма» необычная по жанру для автора «Белого парохода» и «Ранних журавлей» (Стишова, 1984: 4).

Писатель и драматург Аркадий Ваксберг (1927–2011) в «Советском экране» обращал внимание читателей, что «в этой ленте есть все, что издавна свойственно фильмам, которые принято называть приключенческими. Есть тайна, хотя зритель, даже самый неискушенный легко раскроет ее задолго до того, как это произойдет на экране. Есть погони и перестрелка, показанные вроде бы и не очень всерьез. Есть убийства, жестокость, расправа, побоища – множество эпизодов, снятых пронзительно, жестко, без особой заботы о зрительских нервах, но почему–то не леденящих душу, не бросающих в дрожь. … Не рой себе яму… Эту вроде бы очевидную истину Б. Шамшиев… целеустремленно и настойчиво доказывает в жанре «пухлого» киноромана (убежден, что от сокращения картина не проиграла бы), привлекая себе в помощь богатые средства зрелищной выразительности» (Ваксберг, 1984: 8–9).

Еще более строго к фильму Б. Шамшиева подошел кинокритик Борис Берман (он тогда еще не был телеведущим), утверждая, что «в «Волчьей яме» как бы существуют два плата. Один – динамичный, с глубоким внутренним нарастанием, пропитанный воздухом реальной жизни, увлекающий яркими характерами. И другой – с вялым ритмом, со случайными планами, с героями–резонерами, сеющими вокруг постное уныние дидактики; не спасают даже прекрасные актеры… Болот Шамшиев, несомненно, ограничивает свою кинематографическую палитру, но не лишает ее при этом яркой выразительности. Он осознанно идет на изменение собственного стиля. Но не изменяет себе в главном – в неизбывном и страстном желании исследовать вечный поединок добра и зла» (Берман, 1984: 34, 36).

Сегодняшние зрители вспоминают об этом фильме примерно так: «Фильм моего детства. Недавно посмотрел его и снова убедился, что фильм сверхсильный. Настоящий, правдивый, за душу берет. Уникальная история мальчишки, у которого не сложилась жизнь. Это фильм раскрывает ту сторону Средней Азии, которую многие не знают. Особенно удивительно, как режиссер показал параллельное существование при Советском союзе средневекового бандитизма. Особо советую обратить внимание на эпизод, где Бабахан объясняет Самату откуда у него деньги: очень сильный, железно проработанный монолог! Без сомнения, лучшая роль великого Нигматулина» (Казмирук).

Гроза над Белой. СССР, 1968. Режиссеры: Евгений Немченко, Станислав Чаплин. Сценаристы: Леонид Любашевский, Леонид Жежеленко. Актеры: Александр Михайлов, Алексей Яковлев, Наталья Тенякова, Владимир Кашпур, Геннадий Юхтин, Ефим Копелян, Николай Волков, Бруно Фрейндлих и др. **21,3 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Евгений Немченко (1906-1970) поставил всего два полнометражных фильма («Горячая душа» и «Гроза над Белой»), но оба они вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Станислав Чаплин (1932-2013) за свою карьеру поставил шесть полнометражных игровых фильмов («Хотите – верьте, хотите – нет», «Краткие встречи на долгой войне» и др.). В 1976 году он эмигрировал в Израиль, в связи с чем фильм «Гроза над Белой» вплоть до перестроечных времен был отправлен на полку...

Действие драмы из времен гражданской войны под названием «Гроза над Белой» происходит в 1919 году, когда красные части выбили белых из Уфы...

В год выхода картины в прокат главный редактор Госкино и кинокритик Ирина Кокорева (1921-1998) писала, что авторы фильма «Гроза над Белой» «с убежденностью и горячностью защищают революцию, ее прошлое; всякого рода россказням о ней и небылицам они противопоставляют реальную быль. Можно упрекнуть их за некоторую прямолинейность художественного выражения мысли, за дидактическую суховатость образом, некоторую однозначность сюжета, который, не достигая качеств художественной документальности, оборачивается заурядной событийностью. Однако все же чистота помысла, страстность в защите завоеваний революции, ее лучших идеалов берут верх в этой картине» (Кокорева, 1968: 7).

Мнения сегодняшних зрителей о фильме «Гроза над Белой» в целом положительны:

«Фрунзе великолепен. Александр Михайлов изваял образ, который не может не импонировать не только трудящимся. Штрихи скупы, передергиваний нет вообще, но доказательно! Классический пример создания образа народного героя (не идеального). ... Отнюдь не на контрасте вылеплен и образ достойного противника - белого командующего Ханжина. Персонаж Ефима Копеляна никак не назовешь однозначно отталкивающим. Напротив, он очень умен, сдержан, культурен, он пытается постичь загадочную суть человека из народа и лютой ненавистью ненавидит шкурных союзников и коллег-чистоплюев. Но он заложник офицерской чести. Оба полководца идут до конца и оба даже внешне сходственны: коренастые, осанистые, красивые, бородатые, благородные» (В. Плотников).

«Необходимо отметить ещё Колчака Александра Васильевича в исполнении Б. Фрейндлиха. Конечно, Бруно Артуровичу в это время было уже под 60, и Колчак в его исполнении не «душка», но показан крайне благородно и возвышенно: все мысли только о судьбе России, трезво оценивает союзников, никаких адюльтеров. ... Действительно, фильм не засушен во многом благодаря линии белого разведчика Абалова в исполнении Геннадия Юхтина, который едва не погиб во время съёмок. ... Просмотр фильма можно смело рекомендовать людям, имеющим диаметрально противоположные взгляды на события той поры, но, возможно, их будет слегка напрягать слишком благостный показ представителей противоборствующих (любой из двух) сторон» (Тома).

Грачи. СССР, 1983. Режиссер Константин Ершов. Сценаристы Рамиз Фаталиев, Константин Ершов. Актеры: Алексей Петренко, Леонид Филатов, Ярослав Гаврилюк, Виталий Шаповалов, Юрий Гребенщиков, Ирина Бунина, Анатолий Ромашин и др. **21,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Константин Ершов (1935–1984) поставил восемь полнометражных игровых фильма, два из которых («Вий» и «Грачи») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Нам давно знакомы детективы, где группы захвата обезвреживает опасных преступников. В кинорепертуаре такие истории занимают прочные позиции не первый год. Однако часто главным для авторов становится серия более или менее профессионально снятых погонь, драк, перестрелок. Создатели «Грачей», основываясь на документальном материале, поставили перед собой трудную задачу — проследить истоки преступления.

...Два брата. Старший — Виктор Грач. Младший — Александр. Растут без отца. Старший всегда защищает младшего. Младший во всем равняется на старшего.

Леонид Филатов очень точно ведут свою роль. Его Виктор, казалось бы, в самом деле, идеальный старший брат — любящий, заботливый. Если бы не одно "но". Одно, принципиальное — самоутверждение Виктора на стезе преступлений. Он хочет воспитать в Александре презрение к чужой боли, сделать из него супермена, способного грабить, безжалостно убивать людей...

В фильме есть сильная сцена. Зал суда. Александр не в силах больше изворачиваться, врать. Умоляюще-затравленным взглядом смотрит он на брата. Готов уже подняться с места, чтобы сказать правду о том, кто убил владельца «Жигулей». Но Виктор в последнюю минуту опережает его — признается сам, хотя отчетливо понимает, что это для него приговор к «высшей мере».

Почему же он так поступил? Виктор — натура крайне честолюбивая. Он хочет во всем, до конца оставаться «авторитетом» для младшего брата. Даже ценой собственной жизни еще раз доказать свое первенство, силу...

Поистине страшный, пугающий образ. Виктор не какой-нибудь «блатной» из подворотни с примитивным внутренним миром. Он преступник с «идеями», «философией», где исключительной личности, в отличие от обыкновенных смертных, позволено все.

В предыдущей работе Константина Ершова — притче «Женщины шутят всерьез», — на мой взгляд, была некая избыточность символики, переходящая в ложно-поэтическую манерность. «Грачи» сняты в строгом, лаконичном ключе. События воссоздаются почти документально, с протокольной точностью. В естественной гамме приморских пейзажей и старинных таганрогский улочек, в немногочисленных ретроспекциях также не стилевых изысков.

Правда, в редких случаях этот принцип нарушается, и ощутим актерский пережим, интонационная фальшь. Вскрыв подноготную психологии взрослых преступников, авторы не дают глубокого анализа причин, приведших Виктора к необратимому моральному падению...

Советская кинопресса встретила криминальную драму «Грачи» (знаменательно, что она собрала в прокате столько же зрителей, что вышедшая почти в это же время криминальная драма «Волчья яма») в основном положительными рецензиями.

Журналист и кинокритик Анатолий Макаров в журнале «Искусство кино» в целом оценил «Грачей» позитивно, но остался неудовлетворен итоговым авторским посылом: «Правосудие, конечно, восторжествует. Любые преступники рано или поздно будут пойманы, изобличены и осуждены, к удовлетворению собравшейся публики, по всей строгости сурового, но справедливого закона. Для жизни все, как говорится, в· самый раз, но для искусства этого мало. Искусство не удовлетворяется торжеством юриспруденции, победа закона устраивает его лишь отчасти, ему необходимо нравственное одоление. А оно невозможно до той поры, пока притягателен для людей тип властного и насмешливого хозяина жизни, готового для обеспечения своей хозяйственной власти, не колеблясь, изломать, изуродовать, а то и просто оборвать чужую жизнь. Подобной – высшей – победы добра, картине недостает. Вернее, ей недостает неоспоримого, художественного, эмоционального разоблачения выжженной, гибель несущей души. Откровенные признания старшего брата в том, что он хотел воспитать из младшего сильную личность, способную по собственному усмотрению судить и убивать – все эти саморазоблачения не в счет, они для публицистики; для суда. Художник же по законам искусства, не впадая в назидательное морализаторство, обязан уяснить и доказать, что личина обаяния, раскованности, душевной широты, присвоенная злом, гибельна вдвойне, потому что насквозь фальшива, потому что целиком за чужой счет, за счет чужого горя, чужих слез, чужой жизни» (Макаров, 1983: 42–43).

Зато кинокритику Виктору Демину (1937–1993) показалось, что Константин Ершов, напротив, сделал все, чтобы разоблачить мораль «сильной личности» старшего брата–

преступника в исполнении Леонида Филатова. И здесь В. Демин пишет о важности сюжетной линии младшего брата, в результате чего «криминальный сюжет все определеннее выруливает к драме доверчивости, к трагедии зря загубленной, беззащитно открытой души» (Демин, 1983: 8).

«Грачи» и сегодня горячо обсуждаются аудиторией. Приведу только одно характерное зрительское мнение: «В молодости фильм меня просто потряс. Я не могла поверить, что в нашей стране могут быть такие нелюди, такая жестокость. Сильнейшие актёрские работы и, конечно же, мастерство режиссёра сделали фильм пронзительным и незабываемым» (Тереза).

Горячая душа. СССР, 1960. Режиссер Евгений Немченко. Сценаристы: Елена Ленская, Владимир Попов. Актеры: Василий Векшин, Светлана Данильченко, Василий Меркурьев, Валентин Архипенко, Николай Емельянов, Олег Басилашвили, Алина Немченко, Игорь Владимиров, Алексей Смирнов и др. **21,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Немченко (1906-1970) поставил всего два полнометражных фильма («Горячая душа» и «Гроза над Белой»), но оба они вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Горяча душа» — идеологически «правильная» производственная драма о сталеварах. В год ее выхода на экраны ее посмотрело свыше двадцати миллионов зрителей, но дальше, как говорится – тишина…

Сегодня фильм интересен разве что тем, что в нем можно увидеть молодых в ту пору актеров Олега Басилашвили и Игоря Владимирова…

Твой современник. СССР, 1968. Режиссер Юлий Райзман. Сценаристы Евгений Габрилович, Юлий Райзман. Актеры: Игорь Владимиров, Николай Плотников, Татьяна Надеждина, Антонина Максимова, Нина Гуляева, Николай Засухин и др. **21,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юлий Райзман (1903–1994) за свою долгую карьеру поставил 19 полнометражных игровых фильма, многие из которых («Поезд идет на восток», «Кавалер Золотой звезды», «Урок жизни», «Коммунист», «А если это любовь?», «Твой современник», «Странная женщина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Эта драма вначале должна была называться «Сын коммуниста», потому что главный персонаж тут – сын главного героя фильма «Коммунист», авторами которого также были Ю. Райзман (1903–1994) и Е. Габрилович (1899–1993).

Фильм «Твой современник» стал своего рода итоговым манифестом «шестидесятников», все еще веривших в «социализм с человеческим лицом» (недаром эта картина успела выйти на всесоюзный экран зимой 1968 года, то есть за полгода до краха «пражской весны», положившей конец многим иллюзиям).

Советская кинопресса встретила «Твой современник» восторженно.

В «Спутнике кинозрителя» отмечалось, что «в этом замечательном фильме поражает глубина «изображения нашей жизни» во всей ее сложности. С первых же кадров чувствуешь благодарность к Е. Габриловичу и Ю. Райзману за доверие к нам, зрителям, за то, что они не опасаются, что мы чего–то не поймем или поймем не так. О больших и малых недочетах в нашей жизни авторы говорят иногда гневно – когда речь идет о важных общественных проблемах, иногда – иронически – когда дело касается нелепостей быта, портящих людям жизнь, иногда в раздумье, когда интимные личные отношения не укладываются в рамки прямой логики и больно ранят. … Как во всех картинах Райзмана, «неразрывность переплетений политики, экономики и морали» создает особую остроту жизненной правды и особую масштабность проблематики фильма» (Дунина, 1968: 2–3).

Позитивную рецензию на «Твой современник» опубликовал на страницах ежегодника киновед Семен Фрейлих (1920–2005), убеждая читателей, что этот фильм «потому–то и

интересен, что споры героев – это настоящее сражение, противники не играют в поддавки, а на наших глазах складываются и разрушаются судьбы людей» (Фрейлих, 1968: 14).

Кинокритик Яков Варшавский (1911–2000) был уверен, что «фильм Евг. Габриловича и Ю. Райзмана удивительно точно отвечает времени, когда был задуман и поставлен, его заботам, спорам, тревогам и надеждам; житье современников в нем не «отображается», а продолжается. Способность много поработавших в искусстве мастеров видеть и слышать жизнь по–прежнему свежо и взволнованно подтверждает, что молодость — не столько возраст, сколько мировосприятие. Это фильм молодой — по отзывчивости на то, что происходит в стране, и в то же время фильм принципиально традиционный, он крепко соединен со всей мощной корневой системой советской кинематографии. Он продолжает родословную революционного кинематографа; продолжает не простым повторением заметных черт, а наследуемыми и изменяющимися родовыми признаками. Здесь очевидно движение наследственности, новая сила природы. ... Евг. Габрилович и Ю. Райзман испытывали потребность выступить именно с обобщающим фильмом, с толкованием насущных проблем времени; они не склонны к нравоучениям, но побуждают зрителя сверить личные духовные накопления с опытом страны, заглянуть и в завтрашний ее день. ... Нести в себе революцию сегодня куда сложнее, чем снимать новые копии со старых прославленных революционных шедевров, но другое не стоит труда серьезного художника. Творчество создателей фильма «Твой современник» доказывает, что они именно революционные художники, а не копиисты революционных лент» (Варшавский, 1968: 9–10).

Сегодня «Твой современник» вспоминают все меньше и меньше. По–видимому, эта амбициозная производственная драма все–таки слишком принадлежала своему времени и исчерпала себя в дискуссионном поле буквально за два–три года после премьеры...

Кровь людская – не водица. СССР, 1960. Режиссер Николай Макаренко. Сценаристы: Николай Макаренко, Михаил Стельмах (по мотивам одноименного романа М.Стельмаха). Актеры: Евгений Бондаренко, Генрих Осташевский, Анатолий Соловьёв, Карина Шмаринова и др. **21,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Макаренко (1912–1982) поставил пять игровых полнометражных фильмов, из которых драмам «Кровь людская – не водица» и «Люди не все знают» суждено было войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Действие этой драмы разворачивается в 1920 году в эпоху заката гражданской войны. Лента стала первой частью кинотрилогии: «Кровь людская — не водица», «Дмитро Горицвит», «Люди не все знают».

Как и другие два фильма трилогии, лента «Кровь людская — не водица» выдержана в духе тогдашних «историко-революционных» стереотипов и сегодня основательно забыта...

В мёртвой петле. СССР, 1963. Режиссеры Николай Ильинский и Суламифь Цыбульник. Сценаристы Леонид Трауберг, Семён Тимошенко. Актеры: Олег Стриженов, Виктор Коршунов, Станислав Чекан, Александр Мовчан, Николай Лебедев, Павел Шпрингфельд, Эльза Леждей, Ефим Копелян и др. **21,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Ильинский поставил 14 полнометражных игровых фильмов, но только его драмам «В мертвой петле» и «Ярость» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Суламифь Цыбульник (1913–1997) поставила 7 фильмов, три из которых («Инспектор уголовного розыска», «Будни уголовного розыска», «В мертвой петле») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Драма о первых русских авиаторах «В мертвой петле», по мнению рецензента «Советского экрана» М. Петровского, была «снята, смонтирована и во многом поставлена гораздо интересней, чем это часто бывает на Киевской студии. ... Сценарий ... был написан ещё до войны, в пору выдающихся успехов советских авиаторов, и приобрёл по–новому

актуальное звучание в пору выдающихся успехов советских космонавтов... Сценарий был построен как спор о национальном характере. Является ли пресловутая удаль главной чертой русского характера — вот что оспаривал сценарист. Вся система образов, всё развитие сюжета приводило к выводу, что трезвый расчет в такой же мере свойственен русскому характеру, как и безудержная удаль. Поэтому победителем в сценарии (как и в жизни) оказывался не Уточкин, а Нестеров, синтезировавший оба качества. Поэтому Нестерову, а не Уточкину, удалось (в действительности, как и в сценарии) первым осуществить „мёртвую петлю“» (Петровский, 1963: 37).

Мнения сегодняшних зрителей об этой ленте в основном позитивны:

«Мне фильм очень понравился! Главный герой впечатляет, он живет, страдает, любит и не может без неба!» (Т. Никитина). «Совершенно незаслуженное, обидное отношение ТВ к отличному фильму, прекрасной игре актеров. Олег Стриженов в роли Уточкина как всегда бесподобен. Смотришь фильм на одном дыхании, ощущая все время высокую романтически–прекрасную и одновременно трагическую ноту» (НВЧ).

«Снято с такой симпатией и любовью к Уточкину. В финале его просто страшно жалко: разбитая жизнь, сломанное от бесконечных травм и падений самолета тело, поломанная принудительным "лечением" в психушке душа... Ну, куда еще ему смотреть, кроме как в ясное небо, которое одно его не предало?» (Л. Ловгуд).

Люди не всё знают. СССР, 1964. Режиссер Николай Макаренко. Сценаристы Николай Макаренко, Михаил Стельмах (по мотивам романов М. Стельмаха «Кровь людская — не водица», «Большая родня»). Актеры: Анатолий Соловьёв, Анатолий Чернышов, Юрий Малышко, Юрий Перов, Светлана Данильченко и др. **21,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Макаренко (1912–1982) поставил пять игровых полнометражных фильмов, из которых драмам «Кровь людская – не водица» и «Люди не все знают» суждено было войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Здесь надо отметить, что этот фильм стал третьей частью трилогии, которую Н. Макаренко начал фильмами «Кровь людская — не водица» (1960) и «Дмитро Горицвит» (1962).

Можно предположить, что аудитория, составившая двадцать один миллион зрителей, пошедших в кинозалы именно на третью часть трилогии Николая Макаренко, 1) очень хотела знать, чего все–таки ещё не знают люди, и 2) были привлечены военно–партизанской тематикой ленты (первые две части повествовали о событиях 1920–х– 1930–х годов).

Самый последний день. СССР, 1972/1973. Режиссер Михаил Ульянов. Сценаристы: Борис Васильев, Михаил Ульянов (по одноименной повести Бориса Васильева). Актеры: Михаил Ульянов, Борис Чинкин, Вячеслав Невинный, Татьяна Кулиш, Сергей Пономарёв, Ирина Бунина, Алла Парфаньяк, Владимир Носик, Богдан Ступка, Николай Граббе, Игорь Кашинцев, Николай Парфёнов и др. **21,1 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

На счету знаменитого актера Михаила Ульянова (1927-2007) было (если не учитывать фильмы-спектакли) только две режиссерские работы в кино: вместе с Кириллом Лавровым (1925-2007) он завершил съемки фильма «Братья Карамазовы» Ивана Пырьева (1901-1968) и самостоятельно поставил драму «Самый последний день».

Главный герой этой криминальной драмы, бывший фронтовик, участковый милиционер Семен Ковалев должен уходить на пенсию. Остался только один, последний день его службы, но именно этот день стал последним днем его жизни...

Драма «Самый последний день» получилась у Михаила Ульянова эмоциональной, психологически достоверной, отсюда и успех фильма у массовой аудитории: свыше двадцати миллионов зрителей только за первый год кинопроката...

Эту картину зрители вспоминают добрым словом и сегодня:

«Прекрасный фильм, великолепен М. Ульянов в неожиданной роли пожилого скромного участкового, не выслужившего высоких званий, но по своим человеческим качествам безупречного, без колебаний рискнувшего жизнью во имя задержания опасного преступника» (Руссе).

«Фильм потрясающий, так же как и "Председатель", да и многие другие с участием Михаила Ульянова. Так больше не будет играть никто» (Игорь).

Ленин в Октябре. СССР, 1937. Режиссер Михаил Ромм. Сценарист Алексей Каплер. Актеры: Борис Щукин, Николай Охлопков, Василий Ванин, Владимир Покровский, Николай Арский, Елена Шатрова, Клавдия Коробова, Николай Свободин, Виктор Ганшин, Владимир Владиславский, Александр Ковалевский, Наум Соколов, Николай Чаплыгин, Иван Лагутин, Семен Гольдштаб и др. **21.0 млн. зрителей за первый год демонстрации (по другим данным – 30 млн. зрителей).**

Пятикратный лауреат Сталинской премии режиссер Михаил Ромм (1901–1971) за свою творческую карьеру поставил 12 полнометражных игровых фильмов, девять из которых («Тринадцать», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек № 217», «Секретная миссия», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Убийство на улице Данте», «Девять дней одного года») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Советская кинокритика встретила политическую драму «Ленин в Октябре», проникнутую идеями революционно–классовой борьбы весьма позитивно.

К восторгам прессы присоединился даже сам Сергей Эйзенштейн (1898–1948): «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» — это прежде всего Ленин в наших сердцах. Это Ленин такой, каким он живет в памяти и чувствах нашего многомиллионного народа. Тот Ленин, чье великое дело мы завершаем под водительством Сталина» (Эйзенштейн, 1939).

Писатель Юрий Олеша (1899–1960) считал, что в фильме «Ленин в Октябре» «одна из лучших сцен — заседание ЦК Ленин, Сталин, Дзержинский. Ленина мы видим на первом плане. Мы можем детально следить за мастерством Щукина. Отдельные жесты, повороты головы, игра рук — все это создает необыкновенно выразительный портрет. Тут задумываешься над тем, какое великолепное искусство — кино! То искусство, которое Ленин считал самым важным. «Ленин в Октябре» — это именно народный фильм. Образ Ленина дан в нем в обаянии правды, справедливости, чистоты» (Олеша, 1937).

Театровед Сергей Цимбал (1907–1978) был убежден, что «многомиллионный советский зритель напряженно ждал появления этой картины. ... В огромных государственных заботах, в исторических его делах с большим тактом и безо всякой назойливости авторы картины показывают Ленина, образ человека, в котором воплотились все лучшие черты и мысли трудящегося человечества. ... Немедленно по приезде в Петроград он требует, чтобы ему устроили встречу с товарищем Сталиным. В дальнейшем образ Ленина и образ Сталина становятся неразрывными в картине, независимо от того, действует ли Сталин на экране непосредственно или нет. В той нежности и в тех заботах, которыми окружают Ленина Сталин и Дзержинский, сценарист сумел показать подлинную атмосферу внутри руководства большевистской партии, атмосферу дружбы, поддержки и высокой принципиальности по отношению друг к другу, атмосферу резкости и непримиримости ко всем и всяческим врагам революции. ... Дальнейшая сценическая и кинематографическая разработка ленинского образа потребует от всех творческих сил советского искусства предельного напряжения. Но можно быть заранее уверенным в том, что образ Ленина. правдивый, живой и верный, будет жить в созданиях театра и кинематографии как самое высокое и как самое почетное свидетельство того, что именно забота о правде составляет основу творческого труда каждого советского художника. Успех фильма «Ленин в Октябре», правдивого, серьезного и волнующего кинематографического произведения, блестяще это показывает» (Цимбал, 1939).

Влиятельный советский киновед А. Грошев (1905–1973) писал, что «красной нитью через весь фильм проходит основная идея: сила большевистской партии заключается в ее связи с народными массами. Все эпизоды, где появляются Ленин и Сталин, рисуют их как подлинных вождей народа, неразрывно связанных с широкими массами рабочих и

крестьян. Образ передового представителя революционного питерского пролетариата — рабочего Василия, которого с большой теплотой и искренностью играет Н. Охлопков, неотделим в фильме от образа Ленина. Полна глубокого смысла финальная сцена в Смольном, когда под нескончаемые возгласы и рукоплескания рабочих и матросов Ленин нагибается с трибуны и протягивает руку Василию, благодаря его за верную службу делу революции. Василий со слезами восторга, выражающими глубочайшую любовь и преданность вождю, обеими руками горячо и бережно пожимает руку Ильича. Кинокартина «Ленин в Октябре» была первой успешной попыткой мастеров киноискусства показать на экране образ Владимира Ильича Ленина в решающие исторические дни Октябрьской социалистической революции» (Грошев, 1952: 148).

Спустя четверть века после премьеры «Ленина в Октябре» кинокритик Нея Зоркая (1924–2006), ещё находившаяся в строгих рамках «идейно выдержанных» «оттепельных» трактовок «ленинианы», писала, что в «Ленине в Октябре» «сама историческая ситуация, запечатленная сценарием, — глубокое подполье, в котором приходилось тогда жить и работать Ленину, — заставляла искать особые средства, чтобы показать героическую деятельность вождя по подготовке восстания, его неразрывную связь с партией в этих труднейших условиях, передать в обстановке тихой конспиративной квартиры дыхание предгрозовых дней. Нужно было показать, как народ, не видящий в эти дни своего вождя, ощущает его волю, объединяется, готовится к решающему выступлению, окрыленный пламенным ленинским словом. ... В ряде сцен явственно ощущалось влияние культа личности Сталина. Но при серьезных художественных несовершенствах сценарий ярко намечал живые черты характера вождя, рисуя Ленина–организатора, великолепно умеющего мобилизовать, зажечь людей, Ленина–трибуна, Ленина–человека, необычайно простого и скромного. ... Ленинская воля и вера основаны на глубоком понимании исторической необходимости восстания, на доподлинном знании народных чаяний — как бы говорили эти сцены. ... Тема радостного подъема, революции–праздника приводит к ликующему финалу. Зимний дворец взят. Снова на экране коридоры Смольного, запруженные народом. Восторженная толпа приветствует Ленина. Вот он идет по проходу актового зала, битком наполненного людьми, и словно волны, один за другим поднимаются рукоплещущие ряды — вдохновенный образ победившего народа, образ революции, озаренной ленинским светом» (Зоркая, 1962).

Уже во времена «перестройки» киновед Олег Ковалов вспоминал, как «М. Ромм, «исправляя» свою дилогию, хохотал над чиновником, спасшим вырезки, которые он собрался просто выбросить. Служака ославлен им как безнадежный продукт «культа», хоть сталинцем выглядит сам режиссер, в очередной раз переписывающий историю. Анекдотичная директива дозволяла фильму «Ленин в Октябре» (1937) явить четырех (!) деятелей революции: Ленина, Сталина, Свердлова, Дзержинского — трое заслужили это своевременной кончиной, «нерасторопных» отстреливали по стране, грязня имена. Едва рявкнул «Раздавите проклятую гадину!» людоед Вышинский, как Бухарин показательно распинался уже фильмом «Ленин в 1918 году» (1939), смакующим злодейства, в которых его не принудило сознаться и судилище. Он здесь не только трется около террористов, но с вороватой ужимкой шлет рабочего Василия, рвущегося спасать Ленина, в другую сторону. М. Ромм, верно, держал наготове раздраженное оправдание: без проклятий Бухарину, кадений Сталину не видать–де было зрителям человечности Ильича. Тем более плата за то казалась хоть неизбежной, но не очень обязывающей, всего–то ритуальный повтор клише» (Ковалов, 1989).

Киновед Лилия Маматова (1935–1996) обращала внимание читателей, что в «Ленине в Октябре» «Ленин изображен лидером большевистской партии. И вместе с тем — Мессией. Его призывы — политическими лозунгами. И одновременно — догматами новой религии. Мы видим его в репрезентативном окружении апостолов, то есть тех членов ЦК, которые на экране составят и Военно–революционный комитет: Сталина, Свердлова, Дзержинского. Мессия обличает других членов ЦК, оказавшихся фарисеями и торгашами во храме, или, на соответствующем языке, «святошами» и «политическими проститутками». То есть Троцкого и Каменева с Зиновьевым. ... Ленин в фильме приходит к людям, которые его никогда не видели. Это сулит им обновление и исправление их бытия, и они жадно тянутся к нему. Несомненны мотивы первого пришествия. Но они сцеплены с мотивами пришествия второго. Приход Мессии на экране сразу же означает и наступление Страшного суда. Ленин

явился вовсе не для того, чтобы призвать к всечеловеческому примирению. Напротив, к избиению одних и спасению других. Достичь смысла, обратного христианскому, сохраняя при этом сакральный характер происходящего, помогает и переплавка отдельных архетипов, и невиданные новообразования. Экранный Мессия назначает день, точнее — ночь, когда начнется Страшный суд. Он отделяет пшеницу от плевел, то есть праведников–трудящихся от грешников–эксплуататоров. Но накажут последних не Сатана с бесами. Работа палачей отдана в данной версии самим праведникам. Они призваны покарать грешников своею собственной рукой. Праведники отнюдь не удручены в фильме перспективой бесовского занятия. Напротив, они изнемогают от нетерпения, предвкушая предстоящее» (Маматова, 1991).

Киновед Валерий Мильдон считал, что ««Ленин в Октябре» — «идеальная иллюстрация схемы, по которой мифологизируется исторический герой. Он скрывается от врагов вдали от родины; возвращается, чтобы исполнить миссию освободителя; враги ищут его, он меняет имя, внешность; до поры до времени таит свою силу и обнаруживает ее в нужный момент. Таков Одиссей — типичный племенной герой. У М. Ромма таков Ленин. … Другая черта мифологической героизации — типология врагов. Сначала они могущественны, герой слаб и прячется; он вернулся, но враги еще сильны, и он избегает открытого боя, хитрит, пока не подоспеет подмога. Во всех фазах борьбы противники унижаются, в частности, средствами бранного словаря. Например, Зиновьев и Каменев, не согласные с Лениным, именуются «предателями» (Мильдон, 1999).

Киновед Евгений Добренко напоминал читателям, что «помимо множества других проблем, у читателя советских газет могли возникнуть в 1937 г. еще и проблемы сугубо художественного свойства: как вообразить (буквально — «воплотить в образах») все приписываемые подсудимым предательства, измены, заговоры, подкупы, покушения, диверсии, подстрекательство и т. д., как представить себе их широту, размах и глубину, объясняющие, почему репрессированными оказались не только партийные вожди, но и миллионы людей по всей стране — соседи по квартире, друзья, знакомые, родственники? Фильмы Ромма не просто иллюстрировали стенограммы допросов, они формировали то, что можно назвать массовым конспиративным воображаемым. … Дело в том, что заговор может протекать только в поле нелегитимности, поэтому Временное правительство последовательно делегитимируется. Источником легитимности выступают в картине «рабочие, крестьянские и солдатские массы», представленные в Советах. … В этом контексте большевистский заговор должен восприниматься не как антигосударственный, но как спасительный и единственно легитимный: Государство, замышляющее против Народа, теряет всякую легитимность и подлежит уничтожению с целью замены его новым, советским, социалистическим, народным и потому легитимным» (Добренко, 2008).

В 1990–х годах выдающийся режиссер Григорий Чухрай (1921–2001) в ответ на постсоветскую критику ленинско–сталинской революционной дилогии М. Ромма попытался представить Михаила Ильича латентным антисталинистом, утверждая, что «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», если на них посмотреть с позиций сегодняшнего дня, — «типичный соцреализм», многие эпизоды которого сегодня звучат жестоко и дико. Что касается режиссера этих фильмов М.И. Ромма, то, по сегодняшним идеологическим меркам, это сталинист, извративший, в угоду карьере, историческую правду. А между тем Ромм был ярым антисталинистом, а эти две картины в свое время сыграли большую положительную роль и, как и другие выдающиеся произведения Михаила Ильича Ромма, справедливо войдут в историю советского кино. — Как же так? — с возмущением воскликнет современный зритель. Ведь эти картины создавались в 1937 — 1939 годах, в страшные годы сталинских репрессий. Идут сфабрикованные суды над «врагами народа», массовые аресты, расстрелы тысяч людей, страна объята смертельным страхом, а Ромм в это время восхваляет Ленина — виновника всего этого ужаса. Да это же преступление! С точки зрения сегодняшнего дня — действительно так. Но Ромм жил и творил не сегодня, а в то страшное время, о котором вы так хорошо говорите. … Ромм решил противопоставить Сталину Ленина. Не исторического Ленина, а такого, который жил тогда в сознании народа» (Чухрай, 1997: 128).

На мой взгляд, М. Ромм не нуждается в такого рода оправданиях. У Художника при любых режимах всегда есть выбор. И при Сталине можно было снимать, к примеру, «Подкидыша» или «Музыкальную историю», а можно было ставить «Ленина в Октябре».

Михаил Ромм сделал именно такой осознанный выбор, сняв далекий от исторической правды фильм, проникнутый коммунистической идеологией. Да, в 1937 году М. Ромм был таким. Но люди меняются. И в 1960–х Михаил Ромм стал автором главного фильма своей жизни – «Обыкновенного фашизма». Но это был уже совсем другой Ромм...

Что касается зрительских мнений, то, как обычно это бывает лентами на политическую тему, мнения аудитории XXI века резко разделена на «за» и «против».

«За»: «Самый лучший фильм из ленинской тематики. Б. Щукин играет вождя настолько убедительно, что сравнить с ним можно только М. Штрауха (фильм "Человек с ружьём"). Необходимо отметить и высокий профессионализм М. Ромма. Смотришь картину и кажется, что всё так и было на самом деле» (Михаил).

«Против»: «Конечно же, фильм лжив. ... Советское кино выполняло заказ, каковы бы ни были художественные особенности. Не нужно об этом забывать поклонникам прошлого» (Дальний).

Ленин в 1918 году. СССР, 1939. Режиссер Михаил Ромм. Сценаристы Татьяна Златогорова, Алексей Каплер. Актеры: Борис Щукин, Михаил Геловани, Николай Боголюбов, Николай Черкасов, Василий Марков, Леонид Любашевский, Зоя Добина, Николай Охлопков, Клавдия Коробова, Василий Ванин, Елена Музиль, Иосиф Толчанов, Александр Хохлов, Дмитрий Орлов, Серафим Козьминский, Николай Плотников, Николай Свободин, Виктор Третьяков, Наталья Ефрон, Александр Шатов и др. **21,0 млн. зрителей за первый год демонстрации (по другим данным – 30 млн. зрителей).**

Режиссер Михаил Ромм (1901–1971) за свою творческую карьеру поставил 12 полнометражных игровых фильмов, девять из которых («Тринадцать», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек № 217», «Секретная миссия», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Убийство на улице Данте», «Девять дней одного года») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Проникнутая идеей оправданности революционного террора политическая драма «Ленин в 1918 году» стала продолжением фильма «Ленин в Октябре» и пользовалась не меньшим успехом у зрителей и кинокритиков. Не был забыт Михаилом Роммом и героический образ Сталина, в фильме его сыграл сталинский любимец Михаил Геловани (1892–1956).

Между тем, в год выхода фильма «Ленин в 1918 году» знаменитый режиссер Сергей Эйзенштейн (1898-1948) писал, что эта «Картина доходит до сердца, в ней схвачена самая сердцевина того, чем велик большевизм — гуманность. Величие проблемы гуманности и человечности революции — вот что покоряет в фильме «Ленин в 1918 году», вот что заставляет с особой какой-то теплотой всматриваться в него, вот что надолго остается в душе после просмотра. В этом — основная, главная и сквозная тема фильма. От первой сцены Василия с женой и куском хлеба, от первого диалога Ленина и Горького, через все ситуации фильма, через все оттенки характеров и поступков действующих лиц сквозит тема великой гуманности революции, великой гуманности тех, кто ее совершает. Она собирается и воплощается в центральном и всеобъемлющем образе Ленина.

Сквозь это царство благородства, прямоты и человеколюбия черными нитями вьется паутина человеконенавистничества тех, кому чужды, ненавистны, враждебны победоносные пути пролетариата. И темные силы контрреволюции также собираются в единый сгусток — в страшный облик Фанни Каплан. Ей вторит вся подлая орда врагов — от Бухарина до деревенского кулака, до явных и открыто действующих противников. Выстрел Каплан в высшей точке напряжения сталкивает эти два мира. Ленин несокрушим. ...

На экране — Сталин. Он деятелен и спокоен. Он знает, что для облегчения страданий + великого раненого есть лишь одно средство — удар по врагу, победа. Он побеждает под Царицыным. Он приезжает к Ильичу. Он спокоен и уверен в окончательной победе. И с ним все мы уверены в победе первого в мире социалистического государства. Так картина о воинствующей гуманности восемнадцатого года переходит в кровную неразрывность с борьбой сегодняшнего дня, не менее беспощадной, чем вчера, в борьбу во имя тех же величайших идеалов человечности. Прекрасна картина «Ленин в 1918 году» в полноте

раскрытия этих великих мыслей, этих великих идеалов. Прекрасна эта картина в полноте художественного их воплощения» (Эйзенштейн, 1939).

Правда, как и в случае с «Лениным в Октябре», в эпоху оттепели Михаил Ромм (как и многие тогда «колебавшийся вместе с линией партии») взялся за ножницы и вырезал из «Ленина в 1918 году» все сцены со Сталиным. Фильм, разумеется, от этого лучше не стал, но зато из дилогии исчез весь так называемый «культ личности»...

Киновед А. Грошев (1905–1973) писал, что «Образ Ленина в фильме «Ленин в 1918 году» получил более многостороннее, высокохудожественное отражение. Тем самым советское киноискусство не только подошло вплотную, но во многом успешно осуществило самую ответственную и почетную свою задачу — задачу создания образа основателя большевистской партии, гениального вождя социалистической революции и создателя Советского государства Владимира Ильича Ленина» (Грошев, 1952: 157).

В 1962 году Нея Зоркая (1924–2006) по аналогии со своим мнением на фильм «Ленин в Октябре» отозвалась на политическую драму «Ленин в 1928 году» в «оттепельном» духе, подчеркивая, что в этом фильме было изображено «время гигантской работы Ленина — руководителя строящегося социалистического государства. Это было время рождения нового, советского мира. ... Классовая борьба раскрывается в сценарии как острейшая борьба идей. Это обусловило и художественную цельность произведения, определив его конфликт, композицию, способы раскрытия характеров, стиль. Но это же привело и к сужению темы, к сгущению мрачных, темных красок в фильме. ... Основной социальный конфликт фильма преломляется в острых столкновениях характеров, мнений, страстей. Но вместе с тем в таком четком и закономерном, художественно целостном решении фильма виделось и иное: влияние ошибочных идейных и исторических концепций, связанных с культом личности и выражающихся в фильме не только в непомерном возвеличивании роли Сталина в тот период жизни Советского государства, но и в том, что экранное изображение эпохи сочетало в себе историзм и позднейшие напластования, прямое перенесение в прошедшую историю некоторых представлений 1937–1938 гг. Предательство, заговоры, измены кругом и в самом сердце революции, составлявшие канву действия, придали бы фильму слишком гнетущую атмосферу, если бы не образ, созданный Щукиным. Контраст общей несколько мрачной тональности картины и этого образа еще больше подчеркивает огромный, заражающий оптимизм, который единодушно признан одной из главных черт щукинского творения. Поэтому особой заслугой Б. В. Щукина явилось то, что именно в «Ленине в 1918 году» артист с особой силой воплотил в образе Ленина черты человека огромного душевного горения, героя, который твердо знает великую цель своей жизни, лишен сомнений, колебаний и рефлексий, целиком отдан революционному действию» (Зоркая, 1962).

Спустя тридцать с лишним лет после премьеры «Ленина в 1918 году» кинокритик Юрий Ханютин (1929–1978) осторожно писал, что в этом фильме «проявляются те представления о взаимоотношениях народа и вождя, революции и интеллигенции, те концепции пролетарского гуманизма, которые все сильнее начали проступать в конце 30–х годов. В этом смысле знаменательны почти все прямые идеологические споры в фильме. ... Надо отметить, что во второй редакции фильма, сделанной в 1957 году, были купированы некоторые сцены, акцентирующие тему предательства в партийной среде, такие, как эпизод с Бухариным, где он выступает участником заговора против Ленина, указывает Василию заведомо ложную дорогу, и Василий не успевает на завод Михельсона, не успевает предотвратить покушение. Однако не эти сюжетные линии определяли общую атмосферу фильма. Главным в нем оставался образ Ленина» (Ханютин, 1973).

Уже в XXI веке киновед Евгений Добренко, на мой взгляд, справедливо отмечал, что «Ленин в 1918 году» создавался в период Большого Террора и своим выходом в 1939 г. должен был служить его оправданием. Это настоящая экранизация «Краткого курса». ... Апология насилия в ленинских фильмах Ромма (и в особенности «Ленина в 1918 году») была, несомненно, одновременно следствием и оправданием Большого Террора, а времена военного коммунизма и «красного террора» прямо соотносились в картине с временами террора 1937 года. Фильм представлял собой цепь доказательств необходимости политического террора: в нем изображалась страна, в которой назревал гигантский по широте и глубине заговор, питаемый извне. В него были вовлечены не только иностранные разведки, но и ближайшие сподвижники Ленина, те, кого относили

к «ленинской гвардии» (Троцкий и Бухарин). … Собственно, весь фильм построен на перебивке сцен в Кремле и сцен в подполье, где озверевшие шпионы, диверсанты, эсеры и меньшевики, недобитки «свергнутых классов» готовят «гнусную измену»: подкупают коменданта Кремля, готовят убийства Урицкого, Ленина, Дзержинского и других вождей (занятно, что мифическое покушение на Сталина, в подготовке которого также были обвинены подсудимые показательных процессов, в картине не изображалось), сеют недовольство в городе и деревне.

Следует помнить, что ленинская дилогия Ромма не только структурировала массовое политическое воображаемое, но и считывала уже готовые его структуры. Обе картины были, что называется, кассовыми: «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» были в то время чемпионами проката. Чем обеспечивалась популярность этих, казалось бы, самых официозных и «заказных» фильмов? В сущности, тем же, чем и популярность «Чапаева», — интерес зала обеспечивался детективным сюжетом с переживанием за судьбу любимого, обаятельного народного героя (каковым здесь был сам Ленин), с погонями, заговорами и убийствами из–за угла. Словом, это были не просто фильмы–идеологемы, но настоящее зрительское кино: дилогия Ромма, несомненно, принадлежала к тому же «народному» кинематографу 1930–х гг., к которому относились и «Путевка в жизнь», и трилогия о Максиме, и «Чапаев». Эта опора на массового зрителя и определила успех фильмов Ромма» (Добренко, 2008).

А уже в 2019 году журналист Валерий Бурт посчитал, что «по сути, «Ленин в 1918 году» не исторический фильм, а историческая сказка с вкраплениями правды. Ну и пусть. Можно критиковать, недоверчиво усмехаться. Но у ленты есть какая–то магия. И даже убеждение, что большевики правы и за ними будущее и непременно светлое. А враги – злобные, жалкие и, несмотря на коварство и изворотливость, их участь решена. Сейчас это сегодня воспринимается с иронией, но тогда в это не просто верили, а истово веровали» (Бурт, 2019).

Дилогию Михаила Ромма, разумеется, сегодня можно рассматривать и как политическую сказку, и как довольно страшное свидетельство того, что происходит с талантливыми художниками, осознанно сделавшими свой идеологический выбор…

Разброс нынешних зрительских мнений, как это было и в случае с «Лениным в Октябре», весьма велик.

«За»: «Фильм очень люблю. Все герои действующие лица мне в нем понравились особенно Владимир Ильич Ленин и его жена ближайший соратник друг и помощник Надежда Константиновна Крупская» (В. Анчугов).

«Против»: «Каплер и Ромм сняли талантливую фальсификацию истории, в которой доказывалось, что вокруг Ленина были сплошные заговорщики и враги народа и только один верный соратник и второй вождь – Сталин. … Конечно, трудно их обвинить в этом – выполняли заказ свыше, наверное, даже не заказ, а приказ. Попробовали бы ослушаться, оказались бы в местах не столь отдаленных» (Б. Нежданов).

Начало. СССР, 1970. Режиссер Глеб Панфилов. Сценаристы Евгений Габрилович, Глеб Панфилов. Актеры: Инна Чурикова, Валентина Теличкина, Татьяна Калистратова, Леонид Куравлёв, Михаил Кононов, Нина Скоморохова, Татьяна Бедова, Юрий Клепиков, Юрий Визбор, Евгений Лебедев и др. **20,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Глеб Панфилов (1934-2023) поставил 13 фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошло только «Начало».

Главная героиня этой картины (одна из лучших ролей Инны Чуриковой) – простая девушка неожиданно получает предложение сыграть в кино… Жанну Д'Арк…

На мой взгляд, «Начало» – подлинный шедевр выдающегося Мастера киноискусства Глеба Панфилова.

Этот сложный по жанру фильм, синтезирующий мелодраму, драму, комедию и трагедию, был хорошо встречен и публикой и кинопрессой.

Культуролог и киновед Майя Туровская (1924–2019) писала, что «у Панфилова почти нет лишнего, случайного, мило, но необязательно подмеченного по пути — всего, что составляет раскованный, но и разболтанный стиль так называемого «современного»

кинорассказа. Манера его проработана, как стихотворная строка, краткая, целеустремленная даже в своих непредвиденностях и алогизмах. ... Много чем обогатил развитие кинематографа современный экран: необязательностью монтажа и сложностью психологии, новыми типами и новым типом красоты, пленительной бессвязностью рассказа, внимательностью к течению жизни и высокой отвлеченностью символов, духовными поисками и еще многим другим. Но сила веры — редкий дар. Этот дар принесли с собой на экран режиссер Глеб Панфилов и актриса Инна Чурикова в двух своих фильмах. Да будет им удача» (Туровская, 1971: 33, 37).

И, разумеется, абсолютно все кинокритики, писавшие о «Начале», заслуженно хвалили актерское мастерство исполнительницы главной роли, хотя, разумеется, речь шла великолепном дуэте двух талантов – Глеба Панфилова и Инны Чуриковой: «Читая прессу по «Началу», видишь, что на 99 процентов она состоит из восхищения работой Чуриковой. Можно подумать, что «Начало» – это только Чурикова. Однако при всем нашем удивлении блестящим выступлением этой незаурядной актрисы, «Начало» – это прежде всего Панфилов, это не «литературный» и не «актерский», но в первую очередь режиссерский фильм» (Соболев, 1971: 72).

Киновед Валерий Фомин писал, что «неожиданность соседства высокой трагедии и столь дурацкого, иронически сниженного «вишу, висю» и поражала нас больше всего в фильме «Начало», где эпизоды современной действительности так причудливо переплелись со сценами из далекой, да к тому же еще и чужеземной истории. Поражали и загадочные метаморфозы главной героини фильма — Паша Строганова, обыкновенная девушка с фабрики, представала перед нами то в иронически сниженном облике сказочной Бабы Яги, то в героико–эпическом образе легендарной Жанны д'Арк. ... в «Начале» легко и органично соединимы две контрастно противопоставленные друг другу стихии возвышенного и земного — бытовая плоть сюжетного повествования о буднях современной заводской девушки здесь свободно расступается, обнаруживая под своими покровами конструкцию своеобразной философской притчи, высокую поэзию души человеческой. Образная мысль фильма, реализуясь одновременно на двух уровнях — вполне земном, конкретном и отвлеченно–философском, — свободно переходит из одного слоя в другой, то стремительно поднимаясь к вершинам поэтических обобщений то опускаясь в свой будничный, современный ряд. ... Принципиальная новизна и оригинальность композиционного решения «Начала» заключаются в том, что здесь логикой поэтических сопоставлений соединяются не отдельные кадры–строки, не «мелкие» элементы сюжета, ... рифмуются уже самостоятельные сюжетные линии, «большие» блоки. ... Перед нами на экране единый, живой, многогранный образ человека, показанный не только в его реальном, видимом, бытовом существовании, но и в его скрытых тенденциях и потенциальных «готовностях». Поэтическая логика композиции помогает увидеть не только «близкие планы» характера, но и его «перспективы» (Фомин, 1976).

Уже в XXI веке киновед Нина Дымшиц обращала внимание читателей на то, что «в фильме Панфилова можно обнаружить следы самых разных жанровых конструкций и мотивов. Здесь и элементы фарса, гротеска, эксцентрики, и мелодраматические приемы, и трагикомедия, и трагедийные мотивы. Отчетливо различимо в "Начале", скажем, то, что некогда Ромен Роллан назвал мелодрамой–сюжетом. Именно использование Панфиловым этой традиционной мелодраматической фабулы вызвало в свое время недовольство у некоторых оппонентов фильма. Но в то же время и привлекло к "Началу" широкую публику. ... Мелодраматическая коллизия в "Начале" воплощена достаточно нестереотипно. Все здесь противоречит привычному для мелодрамы стилю: начиная с Инны Чуриковой, разбивающей традиционный канон фатальной демонической красотки – героини мелодрамы, вплоть до жесткой фактурности, достоверной натуральности съемки, отличной от мелодраматически приподнятой, наджизненной, слегка приукрашенной.

... Что касается взаимоотношений с публикой, то здесь у Панфилова не все так просто. Да, он сторонник знания законов зрительского восприятия и определенного расчета. Но категорический противник какого бы то ни было потакания публике. Он предвидел трудности, которые возникнут с неподготовленными кругами зрителей из–за сложносоставной композиции "Начала". И действительно, находились зрители, раздраженные перебросками из одной эпохи в другую, усложнявшими восприятие и мешавшими полностью погрузиться в "речинскую атмосферу". Но ради реализации

поставленной перед собой задачи, полагает Панфилов, приходится жертвовать даже признанием широкой публики. ... И может быть, одна из причин успеха "Начала" состоит в том, что, предлагая зрителю старые любимые жанровые формы и завоевывая тем самым аудиторию "попроще", Панфилов, остранняя жанровый канон, преодолевая его, в то же время апеллирует и к более подготовленным слоям публики.

Вполне естественно, что это влечет за собой стилевую многоголосину, стилевую многослойность фильма. Многослойность, но отнюдь не распадающееся и разваливающее фильм разностилье. Стилевая многослойность не отрицает, а в еще большей степени требует стилевого единства фильма. Сознательная полижанровость и стилевая многослойность "Начала" могли показаться зрителю, привыкшему к линейному повествованию и традиционной стилевой гармонии, недостатком картины. ... Открытие же Панфилова на этом этапе состояло в том, что единство фильма может складываться не только последовательностью и монолитностью повествования. Но и авторским взглядом, объединяющим в целостную образную систему, казалось бы, разрозненные фрагменты и разнородные манеры» (Дымшиц, 2006).

Среди тысячи зрительских отзывов на «Начало», опубликованных на портале «Кино–театр.ру», преобладают восторженные. Приведу только одно из характерных мнений: «Один из лучших фильмов советского кинематографа. Как же он мне нравится. С каждым годом все больше и больше! Моменты в нем совершенно уникальные – и грустные, и смешные, и очень смешные, трагические, лирические. Столько всего в одной картине собрано! Ну, и актеры – это просто уникальный ансамбль!» (Инес).

Отец и сын. СССР, 1980. Режиссеры Владимир Краснопольский и Валерий Усков. Сценаристы Анатолий Иванов, Валерий Усков (по одноименному роману Георгия Маркова). Актеры: Вадим Спиридонов, Алексей Серебряков, Надежда Бутырцева, Виктор Мамаев, Валерий Куксин, Алексей Ванин Людмила Хитяева, Андрей Смоляков, Марина Дюжева, Валерий Гатаев, Иван Лапиков, Леонид Харитонов, Геннадий Корольков, Юрий Медведев и др. **20,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссеры Владимир Краснопольский (1933-2022) и Валерий Усков за свою долгую кино/телекарьеру в дуэте поставили 33 полнометражных игровых фильмов и сериалов (включая знаменитые сериалы «Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов»), три из которых («Неподсуден», «Самый медленный поезд», «Отец и сын») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Эту экранизацию «соцреалистического» романа Г. Маркова на тему установления советской власти в Сибири в год выхода в прокат кинопресса встретила «идеологически выдержанными» положительными рецензиями.

К примеру, в журнале «Искусство кино» отмечалось, что «перенос романа на экран осуществлен сценаристами в целом тонко и тактично. Ни во внешнем, ни в подводном: своем течении кинодилогия, как кажется, не обнаруживает провалов, вызывающих в иных экранизациях недоумение зрителя, не знакомого с произведением прозы. Это немалое достоинство, за которым не просто добросовестность, уважение к роману, но нечто большее – стремление сохранить верность духу романа, передать по возможности полнее его жизненное богатство на экране. ... «Отец и сын» – несомненная удача в жанре экранизации. Основательность и добротность достигнутого кинематографистами результата не вызывает сомнений. Но не в профессиональных достоинствах фильма все дело, как это ни важно само по себе. Наличие своей темы, выведенной из экранизируемой прозы и выразившейся в постижении народного характера в суровых испытаниях переломной поры, – вот что дает жизнь всей дилогии. Конечно, не обошлось без издержек, местами довольно ощутимых. ... Важнейший же урок был и остается непреложным: зачем ты, режиссер, берешься именно за эту прозу? Иными словами – каковы мотивы предпринимаемой тобой экранизации? И чем выше духовные пики, обозначенные талантом писателя, тем более высокой отметки обязаны достичь те, кто берется за обращение в «кинематографическую веру» литературного произведения. Только это даст перспективу, поможет уберечься от всех соблазнов, подстерегающих кинематограф на трудном пути соперничества с «матерью всех

муз» – литературой. Так, как это и произошло в ключевых сценах фильма «Отец и сын» (Широкий, 1980: 50–51, 60).

Сегодня драма «Отец и сын» (особенно на фоне телефильмов «Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов») практически забыта – как киноведами, так и зрителями…

Гамлет. СССР, 1964. Режиссер и сценарист Григорий Козинцев (по одноименной пьесе У. Шекспира). Актеры: Иннокентий Смоктуновский, Михаил Названов, Эльза Радзиня, Юрий Толубеев, Анастасия Вертинская, Вадим Медведев, Игорь Дмитриев и др. **20,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Козинцев (1905–1973) в соавторстве с Леонидом Траубергом (1902–1990) и самостоятельно поставил 13 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Юность Максима», «Возвращение Максима», «Гамлет», «Король Лир») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

1960–е и 1970–е годы в СССР были благодатным временем для зрительского успеха интеллектуального киноискусства. И если бы экранизации трагедий «Гамлет» и «Король Лир» вышли бы на экране, к примеру, в 1980–х, они, скорее всего, не смогли бы перешагнуть барьер даже в 10 млн. зрителей за первый год демонстрации. Но оттепельные шестидесятые были иными, и фильм «Гамлет» посмотрело более двадцати миллионов человек.

Советская кинопресса высоко оценила эту работу Г. Козинцева.

Культуролог и киновед Майя Туровская (1924–2019) писала, что «козинцевский "Гамлет" символичен в меру и историчен в меру. Постановка строга и проста. … Этот "Гамлет" не требует специальной шекспироведческой эрудиции и томов комментариев — он доступен любому зрителю. Это "общедоступный" Гамлет в самом благородном смысле этого слова. … Гамлета Смоктуновского не назовешь ни трагическим, ни романтическим, ни поэтическим. Правильнее всего назвать его интеллигентным. … Это делает его сильным и это делает его уязвимым. Опасное превосходство — духовности над практицизмом, иронии над хитростью, сложности над односложностью, индивидуальности над банальностью — то и дело ставит его на грань катастрофы, обеспечивая победу разве что в перспективе будущего… И однако ж в неромантическом Гамлете Смоктуновского есть та духовная сила, которая на опасной черте Клавдиева мира позволяет сохранять присутствие духа и мужество — своеобразный героизм этого своеобразного характера, созданного драматургом три с половиной века назад и не потерявшего по сей день своего смысла» (Туровская, 1964).

Литературовед Ефим Добин (1901–1977) писал, что в «Гамлете» «Смоктуновский не «читает», не «произносит». Он думает. Полностью и безраздельно он живет мыслями и чувствами Гамлета. Артистическая природа Смоктуновского сочетает тончайшую душевную мембрану, чувствительнейший душевный «приемник» с мощным душевным «передатчиком». Он обладает даром мгновенно действующего душевного излучения. И в каждый данный миг внутренняя жизнь Гамлета просматривается на всю душевную глубину. … «Гамлет» — не только трагедия утраченных иллюзий, но и трагедия нравственного долга. И этой его стороне созвучно творчество Шостаковича — высоким этическим пафосом, непреклонной стойкостью духа, утверждающего себя в борьбе, в преодолении сомнений» (Добин, 1967).

Кинокритик Александр Липков (1936–2007) подчеркивал, что «не случайно центром фильма стала сцена с флейтой. «Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя», — говорит Гамлет. В интонации его голоса боль, презрение, гнев. Человек — слишком тонкий инструмент, чтобы грязными, нечуткими пальцами касаться его клапанов, чтобы выдавливать из него ту мелодию, какая потребна господам холуям при королевской особе. Поразительно играет эту сцену Смоктуновский. Его Гамлет, наверное, во многом отличается от шекспировского, в нем нет привычного «гамлетизма», загадочности души, мучительных колебаний — он прямее и последовательнее в своих поступках, но у зрителей ни на мгновение не возникает сомнения, что именно таким должен быть датский принц — наш современник. Интуиция актера и ясная режиссерская мысль вместе дали тот сплав человеческой глубины, духовной

наполненности, остроты мысли и чувства, который заставляет зал жить болью Гамлета, его борьбой, его причастностью к судьбам времени. ... По сравнению с шекспировским Гамлет Козинцева—Смоктуновского, наверное, проще, в нем обойдены многие противоречия и не вычерпаны все глубины. Но при всем том путь, которым идет режиссер, не адаптация, каковую избрал Оливье, не приспособление трагедии к мыслительному уровню массовой аудитории. Адрес фильма Козинцева не имеет альтернативы: млн.м зрителей или шекспироведам — и млн.м зрителей и шекспироведам. Изменения, которые претерпел образ героя, рождены желанием не адаптировать, но выразить свою концепцию, свое понимание трагедии. Козинцев не боится утверждать, что в шекспировской трагедии есть слои отмирающие, не перешедшие рубежа веков, оставшиеся в прошлом. Свято не «каждое слово Шекспира», а его гуманизм. Устаревает метафорическая образность языка, остается современной мысль. Козинцев прозаизирует речь героев, но шекспировская поэзия заново рождается в зрительных образах» (Липков, 1975).

К похожее мнение фильме «Гамлет», правда, в более обтекаемой форме, высказали и авторы «Краткой истории советского кино». Они считали, что «трагедия Шекспира истолкована в фильме смело и современно. Гамлет в исполнении И. Смоктуновского – человек мужественный, глубоко интеллектуальный, он настойчиво и целеустремленно ведет борьбу с лживым, порочным обществом двора короля Клавдия. Центральным эпизодом фильма стал не монолог «Быть или не быть...», обычно выделявшийся в постановках трагедии, а эпизод с флейтой, утверждающий достоинство человека, полный веры в силу человеческого разума» (Грошев и др., 1969: 487–488).

А кинокритик Инна Соловьева отмечала, что в этом «размеренном и до конца выверенном фильме Козинцева Смоктуновский оставляет удивительное ощущение: кажется, в роли что–то меняется от раза к разу, как не может меняться в кино, и как бывает только в театре» (Соловьева, 1965: 99).

Сегодняшние зрители, как правило, оценивают этот фильмы очень высоко: «"Гамлета" экранизировали много раз... Но на мой взгляд, ни один из этих фильмов не превзошел фильм Козинцева. Посмотрел вчера этот фильм еще раз и с уверенностью могу сказать, что картина не устарела и не кажется наивной. Посмотрите этот фильм и сделаете себе подарок. ... Бессмертный Шекспир, замечательная работа Смоктуновского, поразительная музыка Шостаковича. Не зря на родине Шекспира Британская Академия искусств присудила фильму премию, как лучшему фильму!» (Алекс).

Клятва. СССР, 1946. Режиссер Михаил Чиаурели. Сценаристы Пётр Павленко, Михаил Чиаурели. Актеры: Михаил Геловани, А. Мансветов, Николай Коновалов, Алексей Грибов, Николай Рыжов, Александр Хвыля, Софья Гиацинтова, Николай Боголюбов, Тамара Макарова, Максим Штраух и др. **20,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Народный артист СССР, шестикратный лауреат Сталинской премии, режиссер Михаил Чиаурели (1894–1974), бесспорно, ключевая фигура «сталинского ампира» в советской культуре второй половины 1940–х – начала 1950–х. Он поставил 14 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Клятва», «Падение Берлина» и «Незабываемый 1919–й год») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Сразу после окончания Великой отечественной войны Михаил Чиаурели задумал создать масштабный фильм «Клятва»: «Показать образ Сталина на протяжении 20 лет! Уже одно ощущение ответственности этой задачи заставило вновь задуматься о том, что достаточно ли будет сил нашего коллектива для того, чтобы успешно решить эту тему. Ведь здесь потребуется дать более развернутый и глубокий образ великого дождя, единый в своей монументальности и в то же время характерный и своеобразный для различных этапов. Нужно найти черты, характеризующие Сталина как гениального зодчего нового мира и как непревзойденного полководца, творца новой стратегии и тактики, организатора побед на фронте и в тылу» (Чиаурели, 1947: 8).

И министр кинематографии СССР Иван Большаков (1902–1980), точно отражая официальное мнение об этом фильме М. Чиаурели, писал, что «коллектив, работавший над фильмом «Клятва», прекрасно справился со своей задачей. На протяжении всей картины мы видим, как умело и талантливо актер М. Геловани создает правдивый и глубоко

запечатлевающийся образ товарища Сталина. Перед нами проходит многогранная деятельность И.В. Сталина как гениального руководителя Советского государства и коммунистической парии, как величайшего военного стратега и полководца» (Большаков, 1952: 10).

Присуждение «Клятве» Сталинской премии 1–й степени доказывает, что эта картина была благосклонна принята и самим И.В. Сталиным.

Влиятельный киновед Александр Грошев (1905–1973) в своей монографии писал, что «первым художественным кинопроизведением послевоенного периода, запечатлевшим образ И. В. Сталина, был фильм «Клятва». В отличие от картин «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» и других, где образ товарища Сталина воспроизводился только в отдельных сценах, в «Клятве» он занимает центральное место и показан на большом отрезке времени. В этом фильме раскрыты самые существенные черты вождя: величие мыслей и чувств, огромные масштабы его деятельности. Фильм «Клятва» положил начало художественно–документальному жанру в советском киноискусстве. Эта новая художественная форма помогла мастерам советского кино подойти к решению одной из важнейших задач — воссозданию на экране средствами художественной кинематографии важнейших событий Великой Отечественной войны и образа товарища Сталина как величайшего полководца и стратега, создателя новой советской военной науки, вдохновителя и организатора победы над гитлеровской Германией» (Грошев, 1952: 29).

Разумеется, в оттепельные, а тем паче в постсоветские времена официальное отношение к «Клятве» изменилось (с 1956 года вплоть до начала 1990–х фильм не показывали на советских кино/телеэкранах), как, естественно, и отношение прессы.

К примеру, С. Кудрявцев писал, что «Клятва», как одно из восхваляющих и подобострастных сочинений своего рода "Михаила Богослова", раздражает и возмущает не только потому, что в ленте с лёгкостью обходятся с историческими фактами... И не из–за осуждённого впоследствии "антиисторического подхода авторов к вопросу о роли личности в истории"... В "Клятве" наиболее очевидно проявляется склонность к кликушеству, впадению в состояние гипнотического транса» (Кудрявцев, 2007).

Однако кинокритик Андрей Волков считает, что «Клятва» Михаила Чиаурели появилась в нужное время, сразу после победы в войне, и была призвана не столько мифологизировать образ вождя (и до этого немало вышло фильмов и книг, не говоря уже о курсе истории ВКП(б)), сколько сплотить советских людей в общей работе по восстановлению разрушенной нацистами страны. ... И не так уж важно с высоты наших знаний о тех временах, что работа Чиаурели неизбежно идеологизирована. В стране, где существовала цензура, а курс партии не подлежал никаким сомнениям, был безусловный контроль за инженерами душ, дабы они воспитывали людей, прежде всего молодёжь, в преданности коммунистической идеологии. Оттого заметный грузинский режиссёр тех лет Михаил Чиаурели вполне мог искренне восхищаться Сталиным... Обвинять фильм Михаила Чиаурели в сталинской пропаганде из нашего прекрасного далёка – дело бесперспективное. Для каждого произведения искусства есть исторический контекст, без знания которого легко впасть в излишний критицизм. Ведь работа Чиаурели по–своему продолжает линию “Октября” Сергея Эйзенштейна, творя миф из реальных событий. Взгляд Чиаурели на текущее время (и даже на прошедшее – события охватывают больше 20 лет!) не лишён поэтической образности. Ему во многом удалось передать душевный подъём своих современников после жестокого сражения с иноземным врагом, экстраполировав их чувства и на 1920–е годы, когда закончилась гражданская война. Исполняя идеологический заказ, постановщик говорит об ответственности власти перед народом, о том, что будущее страны находится, буквально, в наших собственных руках. ... Режиссёр старательно творил миф из всей сталинской эпохи. Кулацкие зверства, вредители на производстве, старая ленинская гвардия, хотящая непременно пересмотреть все его заветы. И война, долгая, тяжёлая, отнявшая у матери сына так же, как когда–то убили большевика–мужа злодеи–кулаки. Режиссёр сумел очеловечить идеологемы. ... Фильм Михаила Чиаурели – дитя своего времени, захвативший в цепкие недра киноплёнки представления рядовых людей о том времени, в которое они жили, о Сталине – друге всех трудящихся, и о светлом будущем, которое вот–вот наступит. Поэтому не стоит так уж строго судить режиссёра, вступая в идеологические споры, заранее обречённые на провал. Ведь судить автора можно только по

тем законам, которые он сам над собой поставил, как утверждал великий русский поэт, главный враг любой идеологии, Александр Пушкин» (Волков, 2017).

Что касается мнений о «Клятве» нынешних зрителей, то они, само собой, полярны и разделены идеологическим фронтом:

«Неинтересный фильм с вымученным сталинистским сюжетом. ... С трудом заставил себя досмотреть до конца» (Семр).

«Идеологическое правильное кино, такие фильмы и сейчас нужны в наше сложное тревожное время. Михаил Геловани в роли Сталина попал точно в образ» (Альбертыч).

«Главное достоинство таких картин как «Клятва» и «Падение Берлина» – это их исключительная предельная правдивость. Это кино не только давало нам – советским людям – счастливую возможность любоваться на экране нашим гениальным вождем, но и наполняло наши сердца и души гордостью за то, что мы являемся современниками такого величайшего человека, который днями и ночами заботится о нас, как о своих детях» (Ярослав).

Знакомьтесь, Балуев! СССР, 1963. Режиссер Виктор Комиссаржевский. Сценаристы Вадим Кожевников, Виктор Комиссаржевский (по одноименному роману Вадима Кожевникова). Актеры: Иван Переверзев, Нина Ургант, Станислав Соколов, Зинаида Кириенко, Анатолий Ромашин и др. **20,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Театральный режиссер Виктор Комиссаржевский (1912–1981) поставил только один полнометражный игровой фильм – «Знакомьтесь, Балуев!», который по загадочным для меня причинам опередил в СССР по кассовым сборам такие известные картины, как «Два Фёдора», «Опасно для жизни», «Женщина в белом», «Подранки», «Я шагаю по Москве», «Планета бурь», «Королевство кривых зеркал», «Добро пожаловать, или Посторонним вход запрещен», «Женитьба Бальзаминова» и т.д. и попал в тысячу самых популярных советских кинолент.

Рецензируя ленту «Знакомтесь Балуев» журнал «Искусство кино» начал с похвалы, отметив, что «большое достоинство фильма «Знакомьтесь, Балуев» в том, что характеры героев раскрываются в труде. Это делает картину чрезвычайно актуальной. Фильм не просто пропагандирует труд как главную жизненную потребность людей, он поэтизирует его. В своей работе режиссер следует горьковской мысли о преобразующей мир и человека силе труда, о его красоте» (Козлов, 1963: 36). Однако общий вывод рецензента был иным, в нем подчеркивалось, что «Балуев в картине неизменно теряет в человеческой индивидуальности, становится похожим на прочих, многократно виденных, опытных и уверенных хозяйственников. Обидно и то, что вместо дыхания жизни мы иной раз ощущаем в кадре присутствие кинокамеры и вместе с тем нескрываемую театральность мизансцены» (Козлов, 1963: 36-37).

В профессиональных кругах эта скучноватая производственная драма получила известность после того, как она волею судьбы стала соперницей шедевра Федерико Феллини «8 ½» на Московском международном кинофестивале 1963 года. Советское начальство пыталась оказать давление на жюри фестиваля, чтобы «Знакомьтесь, Балуев!» получил главный приз. Но председатель жюри Григорий Чухрай, рискуя многим, воспротивился этому, и победителем фестиваля стал в итоге фильм Ф. Феллини, который в советский прокат, увы, потом так и не выпустили...

С тех пор Григория Чухрая уже ни разу не приглашали возглавить жюри МКФ (его на долгие годы сменил на этом посту куда более покладистый Станислав Ростоцкий), вместо одного главного приза на МКФ стали вручать сразу три, а обескураженный резкой критикой Виктор Комиссаржевский в игровом кино больше не работал...

В какой–то мере причины зрительского интереса к фильму «Знакомьтесь, Балуев!» могут прояснить отзывы зрителей XXI века:

«Давно мечтал увидеть картину, которая конкурировала с "Восемь с половиной". Вчера показали по "Культуре". Это же ужас! Кондовейший соцреализм. Худший фильм о Балуеве, который только можно придумать. Характеры надуманные, создатели фильма, видимо, не были на стройках. Сам Балуев – ангел во плоти. Даже не соцреализм, а социдеализм или социдиотизм» (И. Бобраков).

«Действительно, фильм просто ужасен! Так и хочется спросить – какого идиоту пришла в голову мысль "это" вообще ставить на фестиваль? Большего позорища просто и не выдумать... Откровенная халтура, сделанная на потребу тупому начальству» (М. Кириллов).

«Хороший фильм. Он чужд многим потому, что про другую эпоху и других людей. С мелкобуржуазной точки зрения не воспринимается» (Стряпуха)....

«Фильм классный, актеры замечательные... люди которые показаны в фильме, действительно были в то время, они жили, работали не для себя, а для всей страны» (Ал).

После свадьбы. СССР, 1963. Режиссер Михаил Ершов. Сценарист Даниил Гранин (по собственной одноименной повести). Актеры: Станислав Хитров, Наталья Кустинская, Алефтина Константинова, Леонард Борисевич и др. **20,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Ершов (1924–2004) поставил 16 фильмов разных жанров. В начале своей режиссерской карьеры он увлекался мелодрамами, а в середине 1970–х экранизировал масштабный роман А. Чаковского «Блокада»... Всего в тысячу самых кассовых советских кинолент у М. Ершова вошли четыре фильма («После свадьбы», «Родная кровь», «На пути в Берлин» и «Блокада»). Однако самой успешной картиной Михаила Ершова стала мелодрама «Родная кровь».

Сегодня этот фильм основательно забыт, однако в «оттепельном» кинопрокате 1963 года эта драма о молодом рабочем парне, посланном из Ленинграда на работу в колхоз, привлекла к экранам двадцать миллионов зрителей.

Мнения зрителей XXI века об этом фильме порой противоположны:

«Удивительный фильм! На такую тему... Лучшая и самая полная роль Хитрова, да и Кустинской... Текст хорош. Не случаен закадровый Смоктуновский. Опять же тема личных отношений в производственном кино: кто говорит, что это было примитивно и по-ханжески? Когда еще об Этом говорили так тонко и точно? И это не единственный пример из тех времен. Легкий и верный монтаж...» (Миша).

«Низкопробная советская агитка, несмотря на актерский состав» (Роман).

Обманутые. СССР, 1961. Режиссеры Ада Неретниеце и Марис Рудзитис. Сценаристы Визма Белшевица, Янина Маркулан. Актеры: Эдуардс Павулс, Валдемарс Зандбергс, Астрида Кайриша, Велта Лине, Екатерина Бунчук и др. **20,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Ада Неретниеце (1924–2008) поставила 18 полнометражных игровых фильмов, но только «Обманутым» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Марис Рудзитис (1932–1973) поставил три полнометражных игровых фильма, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли тоже только «Обманутые».

«Обманутые» – психологическая драма, снятая в рамках хрущевской антирелигиозной кампании.

Однако результат на экране оказался в итоге таков, что некоторые советские кинокритики сомневались в верности «Обманутых» заданному идеологическому курсу: «В состоянии ли фильм «Обманутые» нанести удар по религиозной идеологии? Думаю, что нет, потому что он концентрирует внимание не на борьбе идей, а на мелких побочных конфликтах. В «Обманутых» поражает ощущение оторванности от жизни, замкнутости в себе. Как будто герои повествования разом оказались в запаянной консервной банке. ... Создавая фильмы на антирелигиозную тему, нельзя не заботиться об особой убедительности того, что происходит на экране. Спор с религией должен идти во всеоружии идейных и художественных средств. На этот раз их не оказалось в руках рижских кинематографистов» (Гуров, 1962: 83).

Сегодня об «Обманутых», похоже почти никто не помнит – ни киноведы, ни кинозрители...

Пришел солдат с фронта. СССР, 1971/1972. Режиссер Николай Губенко. Сценаристы: Николай Губенко, Василий Шукшин (по мотивам рассказов С. Антонова). Актеры: Михаил Глузский, Ирина Мирошниченко, Николай Губенко, Лена Смирнова, Миша Родяков, Наталья Бондарчук, Иван Косых и др. **20,4 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Николай Губенко (1941–2020) поставил шесть полнометражных игровых фильмов, из которых только пронзительной автобиографической драме «Подранки» и его дебюту в режиссуре – «Пришел солдат с фронта» – удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Весна 1945. В искалеченную деревню, испытавшую все тяжести гитлеровской оккупации, приходит весть о победе в Великой Отечественной войне…

Фильм «Пришел солдат с фронта» был встречен советской прессой позитивно.

К примеру, кинокритик Татьяна Хлоплянкина (1937-1993) хотя и отметила некоторую вторичность сюжета и персонажей фильма по отношению к «Председателю» и «Бабьему царству», но далее отметила, что «Николай Губенко честно пытается вписать своего темпераментного героя, сильную личность, в атмосферу шукшинской деревни. … и это соседство двух разных темпераментов в одном фильме по-своему интересно» (Хлоплянкина, 1972: 4-5).

А кинокритик Андрей Зоркий (1935-2006) писал, что «Пришел солдат с фронта» – фильм «о безмерности горя и страдания, принятого народом в войне. О вдовах. О сиротах. О калеках. О людях одиноких, как перст. Об этой не залечиваемой никогда ране войны. Поворот темы современный, хотя бы потому, что решается она с остротой еще не пережитого страдания. Для авторов это не вчера, а сегодня. Всегда сегодня. Не устоявшаяся в сознании привычная истина, а живая кровоточащая боль, пропущенная сквозь человеческие сердца. И боль эта будет «прослушана» здесь не в одном, пусть самом ярчайшем характере, не в одной судьбе человека, а разом во многих и в каждой – взвешена, измерена общей судьбой русской деревни, пережившей войну» (Зоркий, 1972: 22).

В принципе с этим согласны и нынешние зрители:

«Потрясающий фильм! Как и все другие режиссёрские работы Николая Николаевича Губенко! Это фильм о людях, о которых пишут только с большой буквы! Настоящие Люди, Истинные Люди! Прекрасны все исполнители» (Е. Уфимова).

«Фильм русского режиссёра про русских людей! Во время и после просмотра - комок в горле и сердце ноет за тех людей, за то, что им пришлось вынести, за нашу Родину. Гениальный фильм!» (Ольдар).

Дерсу Узала. СССР–Япония, 1976. Акира Куросава. Сценаристы Юрий Нагибин, Акира Куросава (по мемуарам В.К.Арсеньева). Актеры: Максим Мунзук, Юрий Соломин, Светлана Данильченко, Суйменкул Чокморов и др. **20,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Единственный фильм легендарного Акиры Куросавы (1910–1998), поставленный в СССР. Эта важнейшая копродукция принесла советскому кинематографу целый букет международных призов: «Оскар», «Давид Донателло» и др.

Это был как раз тот случай, когда фильм тепло приняли зрители, а кинокритики были просто в восторге.

Лев Аннинский (1934–2019) в журнале «Искусство кино» писал, что «в фильме Куросавы, при всей его ясности, таится, конечно, глубокий секрет, и нужно его разгадать. Не уверен, что другие зрители так уж согласятся с сутью моих толкований, но я уверен в том, что любой зритель, вынеся из этой картины ощущение ясного света и простой устойчивости мира, ощутит и другое: неотступное желание промерить под этим верхом – бездну, уловить подводную мощь айсберга. … Если уж точно формулировать испытанное мною чувство, то так: я горд, что давний интерес Акиры Куросавы к русской культуре увенчался такой

работой. И что для такой работы дала ему творческий импульс русская культура, русская земля» (Аннинский, 1975: 47, 55).

Зрители спорят о фильме «Дерсу Узала» и сегодня:

«Конечно, после прочтения мною книг В.К. Арсеньева, фильм впечатляет меньше. Но всё – таки Акира Куросава великий Мастер, создавший один из лучших фильмов в истории СССР и принёсший нам премию "Оскар"! Данный Оскар ценен и для нашего кино, и для самого Куросавы. Он подтвердил свой класс, вернулся в пантеон великих мировых кинематографистов, а наша страна получила очередной повод для гордости. Многим не понять этот гениальный фильм. Здесь воплотилась общечеловеческая религия – квинтэссенция христианства и синтаизма, буддизма и философии. Созерцание природы и мира, единство людей. Братство людей разных взглядов и национальностей, человека науки и охотника – язычника! ... "Дерсу Узала" – идеальная гармония науки и язычества, веры. То к чему люди так давно стремятся, но никак не могут обрести. Забота о ближнем, уважение ближних и даже незнакомых людей – вот истинная ценность человечества! Любить людей, природу, Бога. Этот тройственный союз образует гармонию Мира, Царства Божия! ... Арсеньев не стал отшельником, не отказался от цивилизации, но смог найти сокровенный баланс между цивилизацией и природой! Не покорять природу, не подчинять толстовской "Воле" (!), а стать частью её! Создать природную цивилизацию, уважающую мать – природу, существующею внутри неё, как часть этой самой природы! Вот великий смысл этого произведения, и понять его мог лишь японский Мастер, художник Акира Куросава. ... Художник не бежит, он созерцает Мир! И создаёт свои великие творения!» (И. Быков).

«Чем старше становлюсь, тем сильнее ощущаю стремление к гармонии отношений с людьми, природой, всем живым миром, что окружает героев. Фильм по–настоящему миротворческий... Несмотря на моё восхищение японским народом, который как то умудрился сохранить и уважать свои древние традиции, глубоко корнями уходящие в знания необходимости гармоничных отношений человека и природы, в первую очередь, ради самого человека, хочу защитить и немного оправдать русских людей. Да, мы сейчас, в подавляющем большинстве, безобразно относимся к земле, на которой живем со всем, что она нам даёт. ... А фильм этот очень люблю» (Е. Самодина).

«Честно признаться, меня этот фильм немного разочаровал. Может потому, что ждала слишком многого... По мне, так старый фильм (не помню фамилию режиссера) ничуть не хуже. Почему не дали никакой премии ему? Там ведь все про то же самое, про гармонию человека с природой и т.п., и актеры не хуже играли. Потому что фамилия режиссера не такая громкая?» (Элле).

От зари до зари. СССР, 1976. Режиссер Гавриил Егиазаров. Сценаристы Левиан Чумичев, Гавриил Егиазаров. Актеры: Николай Пастухов, Любовь Соколова, Евгения Сабельникова, Борис Токарев, Жанна Прохоренко, Игорь Ледогоров, Борис Иванов и др. **20,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Гавриил Егиазаров (1916–1988) тоже поставил десять полнометражных игровых фильмов, три из которых («Грешница», «Горячий снег», «От зари до зари») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Драма «От зари до зари» была, что называется, «на важную тему» (колхоз, война), поэтому советская кинопресса была в целом доброжелательна.

К примеру, кинокритик Армен Медведев писал о том, что «для того и создавали этот фильм, чтобы мы, люди семидесятых годов, сверили свое время по нравственным сигналам, приходящим в нашу жизнь от рубежей, обозначенных словами Война и Победа» (Медведев. 1976: 3).

Кинокритик Николай Суменов (1938–2014) тоже хвалил эту ленту, но подчеркивал при этом, что «у ретроспекций в фильме есть и свой изъян. Они решены в ином стилистическом ключе, их события и герои показаны смутно, и оттого эти сцены выглядят, пожалуй, несколько иллюстративно: они «обыгрывают» военную биографию героя, ту самую, в которую мы уже поверили. ... Насколько фильм оказался бы значительнее, не попытайся он сгладить жизненные шероховатости, сложности проблемы, перевести разговор из сферы

раздумий в сферу назидания и тем, по сути, выпрямить всегда непрямое, всегда сложное, подчиненное многим факторам движение жизни»(Суменов, 1976: 19, 25).

Сегодня эта незамысловатая картина относится лентам, забытым массовой аудиторией…

Бессонная ночь. СССР, 1960. Режиссер Исидор Анненский. Сценарист Василий Соловьёв (по мотивам повести Н. Дементьева "Мои дороги"). Актеры: Юрий Соломин, Евгений Самойлов, Людмила Чернышёва, Джемма Осмоловская, Маргарита Володина, Александр Граве, Геннадий Карнович-Валуа, Алексей Грибов, Андрей Тутышкин, Иван Любезнов, Юрий Медведев и др. **20,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Исидор Анненский (1906–1977) поставил без малого два десятка фильмов, многие из которых («Анна на шее», 1954; «Княжна Мери», 1955; «Екатерина Воронина», 1957; «Матрос с "Кометы", 1958; «Бессонная ночь», 1960; «Первый троллейбус», 1963) вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В соцреалистической производственной драме «Бессонная ночь» молодому инженеру в исполнении Юрия Соломина приходится решать серьезную проблему, связанную с аварией…

Мнения зрителей XXI века о «Бессонной ночи» существенно расходятся:

«Фильм по сюжету в целом неплохой, как и большинство советских картин, снятых на производственную тему. В нем участвовал прекрасный актерский состав. … У Юрия Мефодьевича Соломина в этом фильме – первая роль в кино и, на мой взгляд, этот дебют ему вполне удался» (Малика).

«Фильм слабоват, однозначно. Не тронула ни игра актеров, ни сюжет. Все как-то уже смотрено-пересмотрено. … Соломин не глянулся» (Ирина К.).

И на Тихом океане… СССР, 1973/1974. Режиссер Юрий Чулюкин. Сценаристы: Александр Горохов, Юрий Чулюкин, Тамара Иванова (по мотивам пьесы В. Иванова "Бронепоезд 14-69"). Актеры: Анатолий Кузнецов, Виктор Авдюшко, Любовь Соколова, Виктор Филиппов, Лев Поляков, Сергей Мартынов, Александр Смирнов, Владимир Уан-Зо-Ли, Никита Подгорный, Евгений Шутов, Сергей Курилов, Дмитрий Масанов, Кира Головко, Валентина Титова, Сергей Голованов, Владимир Басов и др. **20,3 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Юрий Чулюкин (1929–1987) начинал (в игровом кино, так как до 1959 года снимал документальные фильмы) как успешный комедиограф («Неподдающиеся», «Девчата»), и это, на мой взгляд, был лучший период его творчества. Всего он поставил 14 полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Неподдающиеся», «Девчата», «Поговорим, брат…», «И на Тихом океане», «Родины солдат») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В военной драме «И на Тихом океане…» рассказывается о событиях гражданской войны на Дальнем Востоке в начале 1920-х. В год выхода во всесоюзный кинопрокат этот фильм Юрия Чулюкина вызвал значительный интерес у публики, но потом был практически забыт…

Подранки. СССР, 1977. Режиссер и сценарист Николай Губенко. Актеры: Юозас Будрайтис, Алёша Черствов, Георгий Бурков, Александр Калягин, Жанна Болотова, Ролан Быков, Николай Губенко, Наталья Гундарева, Евгений Евстигнеев и др. **20,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Губенко (1941–2020) поставил шесть полнометражных игровых фильмов, из которых только пронзительной автобиографической драме «Подранки» и его дебюту в режиссуре – «Пришел солдат с фронта» – удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Выдающийся актер и режиссер Николай Губенко положил в основу сценария «Подранков» воспоминания о своем детдомовском детстве. Этому фильму свойственна очень личная, проникновенная интонация, иногда нежная, иногда обжигающая…

Зрители полюбили эту картину, а вот советская кинопресса встретила ее неоднозначно.

Подробно раскрыв положительные стороны драмы «Подранки» (1977) Н. Губенко, кинокритик Татьяна Иенсен в журнале «Искусство кино» с сожалением отметила, что «сцены до и после детдома – ничьи, в нет неповторимости, они все из общих мест. … Не состоялся образ Бартеньева–взрослого, а вслед за ним и тема братьев, призванная в настоящем отразить прошлое, а в прошлом разглядеть завязь настоящего. … Собственно об уроках, которые дает нам детство, и поставил фильм Н. Губенко – такой поэтичный и искренний в основной своей части, там, где ведется речь о «подранках», и, увы, сбивающийся на схему, когда действие перебрасывается в наши дни» (Иенсен, 1977: 84–86).

А кинокритик Юрий Тюрин (1938–2016), вообще, фильм оценил весьма сурово. Начало статьи Ю. Тюрина настраивало на мажорный лад: «Подранки» правомочно воспринимать как исповедь, это во многом автобиографическое произведение. Кадры его воплотили жизненный – выстраданный – опыт автора, чья судьба, выраженная в образе Бартенева–младшего, складывается из осколков, выброшенных войной» (Тюрин, 1979: 94). Однако потом критик, по сути, перечеркивая сказанное выше, объявлял картину неудачей: «Герой распался в полном смысле слова на две половины: детство его обещало незаурядную личность, зато зрелость была лишена конкретности, плоти, она существовала на экране вне образности характера. Тут основная неудача фильма. Бартенев сорокалетний остался в настоящем времени лишь очевидцем, а не участником событий – в отличие от Бартенева–ребенка, подранка» (Тюрин, 1979: 97).

Зато зрители XXI века практически единодушны в своих положительных оценках «Подранков»:

«Какой пронзительный, душераздирающий фильм. Каждый раз щемит сердце, когда Кривопучко плачет, а мы видим обожженные руки танкиста. Или, когда героиня Гундаревой цедит каплю супа для голодного ребенка…» (Бетти).

«Это мой любимый советский фильм. Недавно его пересмотрел – за столько лет фильм совершенно не утратил ни интеллектуальной, ни художественной высоты. Таких фильмов у нас было очень мало: "Полёты во сне и наяву", "Уроки французского", "Пять вечеров", "Осенний марафон"… Эти фильмы я считаю лучшими» (Т. Макка).

«Это настоящее кино! Актёры – легенды! Пересматривая фильм время от времени ловлю себя на том, что на глаза наворачиваются слёзы, когда понимаешь, что пришлось пережить тем поколениям и детей и взрослых, которые прошли через такую страшную войну» (С. Матвеевский).

Тревожный месяц вересень. СССР, 1977. Режиссер Леонид Осыка. Сценаристы Виктор Смирнов, Леонид Осыка (по повести Виктора Смирнова). Актеры: Виктор Фокин, Борислав Брондуков, Антонина Лефтий, Ирина Бунина, Иван Миколайчук, Стефания Станюта, Иван Гаврилюк и др. **20,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Леонид Осыка (1940–2001) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, но только одному из них – драме «Тревожный месяц вересень» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Тревожный месяц вересень» рассказывает драматическую историю о борьбе с бандеровцами осенью 1944 года… К этой тематике советский кинематограф 1970-х -1980-х обращался нечасто.

Кинокритик Татьяна Иванова в журнале «Искусство кино» писала, что «сама фабула отражает и непримиримую враждебность националистических банд украинским селянам, всему украинскому народу… и неуклонное нарастание его готовности смести с лица земли националистическую нечисть… Но кажется, Леонид Осыка ищет сочетания предельно напряженного внешнего действия не столько с глубоким и острым психологизмом, сколько с общей поэтической трактовкой жизни, с лирическим, почти «музыкальным» восприятием ее. Да и художнический интерес к психологии у режиссера тоже, в сущности, подчинен его

тяготению к поэзии, к лирическому живописанию окружающего. ... работа Л. Осыки представляется не просто удачной, а удачей принципиальной. Мироощущение художника, оставаясь по преимуществу поэтическим, в этом фильме как бы расширило свой горизонт, обогатилось, обрело новые параметры» (Иванова, 1976: 64, 67, 70).

Зрители до сих пор спорят об этой картине:

«"Тревожный месяц вересень" мне представляется достаточно удачным фильмом Леонида Осыки, несмотря на отдельные огрехи и недочеты. В этой картине Л. Осыка отошел от традиций и стилистики "украинского поэтического кино", в котором он снискал себе славу... "Вересень" снят как бы вопреки жанру "Военных приключений", под который подпадала повесть Виктора Смирнова. Режиссер правдиво показывает Полесье 1944 года, а именно небольшое, запуганное бандитами село... В финале у Осыки был соблазн перейти в традиции вестерна. Но он этого избегает, ставит перестрелку не как увлекательную дуэль, а как реалистический бой. ... Недавно был снят новый фильм по повести Смирнова – "Лето волков". Видны старания режиссера, актеров. Некоторые играют очень хорошо. Вот только подлинности на экране нет» (А. Гребенкин).

«По сравнению с книгой Виктора Смирнова фильм, конечно, слабоват. ... проигрывает повести по всем статьям. Напрочь отсутствует психологизм, невыразительный актёр в главной роли, невнятно снятые боевые сцены. ... После партийно–чинушного разгрома студии имени Довженко и избиения национальных кадров ... на Украине в основном снимали слабое в художественном отношении, но идеологически правильное кино (счастливое исключение – работы Леонида Быкова и Романа Балаяна). На этом фоне "Тревожный месяц вересень" выглядит вполне прилично» (Василий).

Победа. СССР–ГДР, 1985. Режиссер Евгений Матвеев. Сценаристы Евгений Матвеев, Вадим Трунин (по одноименному роману Александра Чаковского). Актеры: Александр Михайлов, Андрей Миронов, Клаус–Петер Тиле, Рамаз Чхиквадзе, Георгий Менглет, Альгимантас Масюлис, Михаил Ульянов, Виктор Ильичёв, Николай Засухин, Владимир Зельдин, Наталья Вавилова, Юрий Назаров, Евгений Матвеев, Юрий Кузьменков, Павел Винник, Геннадий Юхтин и др. **20,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Матвеев (1922–2003) поставил 13 полнометражных игровых фильмов, 7 из которых («Судьба», «Любовь земная», «Особо важное задание», «Цыган», «Почтовый роман», «Победа», «Смертный враг») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Зрительский успех идеологически идущей в форваторе рекомендаций КПСС «Победы» во многом был определен огромным тиражом её фильмокопий и приоритетной – так называемой «всесоюзной премьерой», назначенной на праздничный май 1985 года...

К началу 1980–х (особенно после того, как он сыграл роль Л.И. Брежнева в фильме «Солдаты свободы») актер и режиссер Евгений Матвеев вошел в число советских киногенералов, практически неприкасаемых для кинокритики.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что журнал «Советский экран» в год выхода политической драмы Е. Матвеева «Победа» опубликовал официозно–хвалебную рецензию зам. главного редактор газеты «Известия» Льва Корнешова (1934–2005): «Как–то выступая перед своими коллегами–писателями, Александр Чаковский напомнил слова Владимира Ильича Ленина о том, что весь дух марксизма, вся система требуют, чтобы каждое положение рассматривалось в связи с конкретным опытом истории. Верность исторической правде, стремление точно и объективно показать, как все было на самом деле, отличают работу создателей картины. ... «Этот фильм – пусть никто не сочтет это преувеличением – может служить примером творческой принципиальности, ибо в нем требовалось из уважения к Истине отбросить все субъективное, привносимое в оценке событий и людей. А это всегда непросто. В фильме с предельной, почти стенографической точностью воссоздана работа Конференции в Потсдаме. Эмоционально, ярко показана победа миролюбивых сил в Хельсинки» (Корнешов, 1985: 4).

Уже в XXI веке киновед Клара Исаева писала о «Победе» так: «Когда–то, получив почти приказание сыграть Брежнева в фильме «Солдаты свободы», Матвеев очень смутился,

боясь, что его не поймут знакомые и друзья. Но теперь его уже ничто не смущало. И надо признать, он сделал картину не хуже, чем некоторые другие постановщики подобных кинопроизведений. Но для творчества Матвеева это был фильм не органичный. ... режиссура была посредственной» (Исаева, 2010: 297).

Мнения зрителей XXI века о матвеевской «Победе» существенно расходятся:

«Блестящий фильм! Я потрясен! Удивительно, что не видел его ранее. Считаю, что эта картина глубоко недооценена сегодняшней культурной средой и телеканалами» (Антон).

«По–моему, это топорная, кое–как сляпанная агитка, типичный продукт "холодной войны". Справедливости ради, следует отметить, что и в Голливуде в то время снимались "шедевры" подобного рода, по художественному уровню не намного выше. Литературная основа фильма –типичная "заказуха", также особой художественной ценности не представляющая» (Игорь).

«Режиссёр Матвеев и писатель Чаковский были, мягко говоря, не шибко одарёнными творчески личностями. Зато крепко идеологически подкованными, что было гораздо существеннее во времена Суслова и лично дорогого Леонида Ильича. Испытываешь чувство неловкости за задействованных в фильме актёров, говорящих рублеными фразами агитаторов–пропагандистов. Может они все сговорились и так постебались? Если да – то фильм удался:)» (Борька).

Человек с другой стороны. СССР–Швеция, 1972. Режиссер Юрий Егоров. Сценаристы: Эмиль Брагинский, Юрий Егоров, Владимир Семитьев, Василий Соловьёв. Актеры: Биби Андерсон, Вячеслав Тихонов, Патрик Уаймарк, Валентин Гафт, Игорь Ясулович и др. **20,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Егоров (1920–1982) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, девять из которых («Простая история», «Добровольцы», «Море студеное», «Отцы и деды», «Однажды, 20 лет спустя», «Если ты прав...», «Человек с другой стороны», «Они были первыми», «За облаками – небо») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Эта политическая драма Юрия Егорова рассказывала о том, как СССР заказал в Швеции тысячу паровозов, но...

В этой совестной советско–шведской постановке главную роль сыграла знаменитая звезда фильмов Бергмана Биби Андерсон, находившаяся в ту пору на пике своей известности. Правда, это была известность в Европе. В Советском Союзе по причине того, что главные «бергманские» фильмы с Биби Андерсон – «Седьмая печать», «Лицо», «Око дьявола», «Персона», «Страсть» – в кинопрокат не попали, она была практически неизвестна широкой аудитории (про ее участие в случайно побывавшей в советском прокате «Земляничной поляне» помнили только киноманы).

Таким образом, продюсеры совместной постановки рассчитали точно: в Швеции зрители фильма «Человек с другой стороны» шли смотреть на свою любимую актрису Биби Андерсон, а в СССР афиши привлекали аудиторию участием Вячеслава Тихонова...

Советская кинопресса оказала «Человеку с другой стороны» довольно сдержанный прием.

К примеру, кинокритик Александр Александров (1918–1987) писал в «Советском экране»: «В этом произведении на историко–революционную тему лирическая линия существует на совершенно равных правах со всем содержанием картины. Что это, недостаток? Или в таком жанровом «сосуществовании» есть своя логика, и в нем тоже можно уловить дуновение эпохи? Мне кажется, что в этом свойстве фильма Юрия Егорова нет ни недостатка, ни случайности. ... Есть в фильме и образы, и сцены, и целые сюжетные линии, решенные как–то вполсилы или по образцам, устаревшим во многих отношениях. ... Впечатление от картины такое, что у ее авторов не хватило то ли сил, то ли художнической требовательности, чтобы вся их работа оказалась на уровне лучших ее частей» (Александров, 1972: 5).

Благодаря интернету, сегодняшние российские зрители уже, конечно, знакомы не только с творчеством Вячеслава Тихонова, но и с творчеством Ингмара Бергмана (1918–2007) и Биби Андерсон (1935–2019):

«Замечательный совместный фильм из моего детства, особенно впечатлил великолепный дуэт Биби Андерсон и Вячеслава Тихонова! Самая сильная и трогательная сцена – финальная в кабине паровоза... Сильно снято!» (Бабур)

«Интересный фильм и сюжет. Мужественно–красивый Крымов (Тихонов) и очаровательная Бритт (Биби Андерсон). Нравится, что фильм не "засушен", что революционерам, производственникам, государственным деятелям "ничто человеческое не чуждо"» (НВЧ).

Сын председателя. СССР, 1976. Режиссер Вячеслав Никифоров. Сценарист Николай Матуковский. Актеры: Владимир Самойлов, Александр Самойлов, Бронюс Бабкаускас, Лилита Озолиня, Римма Маркова, Михаил Кокшенов, Ольга Гаспарова, Ирина Мазуркевич и др. **20,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вячеслав Никифоров поставил 25 фильмов и сериалов, но в тысячу самых кассовых советских кинолент удалось войти только колхозной драме «Сын председателя».

Кинокритик В. Туровской (1949-1998) писал об этом фильме в «Спутнике кинозрителя» так: «В ту самую минуту, когда председатель дотла сожженного фашистами белорусского колхоза вбивал в землю кол, говоря, что на этом месте будет клуб, — в ту самую минуту прискакал на коне какой-то оголец: «Дядя Яша, твоя Полина сына родила!». У председателя колхоза Якова Русака родился сын Алексей. Промелькнут кадры — старые фотографии, на них — крошечный, маленький, растущий, выросший, совсем взрослый Алексей. Как эти кадры, промелькнула и жизнь Якова Русака... Вовсе не для оживления сюжета, как это зачастую случается в фильмах на «производственную тему», вводят авторы в повествование историю трудной любви Алексея и Марины. Авторы фильма не перебирают всех подробностей этого чувства, а лишь пунктирно намечают главные его вехи: любовь — разлука — любовь» (Туровской, 1976).

Сегодня эта картина практически забыта киноведами и зрителями, но те, кто все–таки её помнят, отзываются о ней волне позитивно:

«Замечательный фильм о сыновьей верности и преданности отцу, о честности и порядочности. Смотрю и буду смотреть!» (Алексей).

«Фильм интересный. О том, как во времена СССР люди больше думали о работе, чем о своем материальном благополучии. Понравилась работа хорошего актера Владимира Самойлова» (Альфия).

«Картина, конечно, уступает «Председателю», но она сделана хорошо и эмоционально» (Зритель).

Люди в океане. СССР, 1980. Режиссер Павел Чухрай. Сценаристы Эдуард Володарский, Павел Чухрай. Актеры: Вадим Спиридонов, Олег Ли, Борис Сморчков, Борис Галкин, Светлана Тома, Лариса Удовиченко, Владимир Заманский, Татьяна Кравченко и др. **20,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Павел Чухрай поставил десять полнометражных игровых фильмов, из которых только политическая драма «Люди в океане» сумела войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Эта драма о столкновении советских пограничников с китайскими рыбаками снималась и вышла на экран на пике политического кризиса в межгосударственных отношениях между СССР и КНР. Однако через несколько лет отношения между СССР и Китаем улучшились, и «Люди в океане» потихоньку была отправлена в «архив»...

В год выхода «Людей в океане» в прокат кинокритик Марат Власов (1932–2004) писал в журнале «Искусство кино»: «Если иметь в виду образы пограничников, то, на, мой взгляд, в фильме нет открытия новых типов и характеров. Герои скорее ассоциируются в нашем зрительском сознании с уже виденными ранее, порой даже примелькавшимися персонажами из фильмов о мирных буднях армии. И все же и актеры, и режиссура

стараются преодолеть драматургическую бедность образов и найти в поведении своих героев нечто неожиданное, непривычное, чтобы высветить в душевном облике как будто бы хорошо известных социально–психологических «стереотипов» признаки индивидуальных характеров. ... Столь подробный рассказ о людях, населяющих фильм, может создать у читателя иллюзию, что фильм держат характеры. Но это не так. Как ни пытались режиссер и актеры преодолеть функциональную заданность образов, им все–таки не удалось уйти от драматургических стереотипов, положенных в основу сценария. Не раз ловишь себя на мысли, что эту новую для нашего кино ситуацию можно было бы разыграть сильнее драматичнее, психологически тоньше. Главный интерес в картине вызывает, конечно же, сама необычная сюжетная коллизия, поданная остро, экспрессивно, с хорошим чувством кинематографической фактуры. Режиссерский почерк П. Чухрая стал решительнее, крепче, свободнее по сравнению с его первой картиной» (Власов, 1980: 116, 121).

Мнения сегодняшних зрителей о «Людях в океане» существенно разнятся:

«Фильм конечно силен как режиссурой, так сценарием и игрой актеров. Например, эпизод, когда китайцы спасают от пограничников страны Советов свой красный флаг, пряча его на груди» (Юрий).

«Фильм получился сильный и с каким–то надрывом. ... Сказываются в фильме приметы того времени – озверевший молодой хунвейбин, которому все враги, даже соплеменники... Выматывает душу финал с плачущими в вертолете китайцами – классно подобраны и музыка и отстраненная панорама беспокойного моря. Одни ностальгические чувства в общем» (Дмитрий).

«Фильм немного "катастрофа", немного про пограничников и много о "плохих китайцах". Одним словом политическое, пропагандистское кино. В фильме называется год, когда происходит действие – 1976, еще жив Мао. Советский Союз и КНР в больших контрах. Я сначала не понял, почему это кино сняли в 1980–м году. Потом вспомнил, в начале 1979–го года между КНР и Вьетнамом, союзником СССР, случилась война... погибли десятки тысяч людей» (Александр).

«Это кино на сегодняшний день очень устарело, мне не понравилось» (Иван).

«По понятным причинам сегодня этот фильм не показывают по ТВ, но сделан он на средненьком уровне, без блеска» (Кирилл).

Надежда и опора. СССР, 1982. Режиссер Виталий Кольцов. Сценаристы Будимир Метальников, Юрий Черниченко. Актеры: Юрий Демич, Анатолий Васильев, Надежда Шумилова, Вацлав Дворжецкий, Всеволод Санаев, Владимир Кашпур, Любовь Соколова и др. **20,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виталий Кольцов (1940–2006) поставил десять полнометражных игровых фильмов, но только «Летним снам» и «Надежде и опоре» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Эта картина Виталия Кольцова была на «важную партийную тему», поэтому официозная кинокритика, разумеется, ее поддержала, хотя по художественному уровню она была вполне ординарна.

К примеру, театровед и кинокритик Юрий Черепанов, который в 1980-х годах несколько лет был главным редактором журнала «Искусство кино», в контексте вскоре с треском провалившейся «государственной продовольственной программы» рассуждал об этой конъюнктурной ленте так: «Вот что следует отметить: глубокую соотнесенность фильма «Надежда и опора» с актуальной проблематикой современной жизни, с теми конкретными и государственно важными вопросами, которые решает сегодня страна, воплощая в жизнь решения майского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС и одобренной им Продовольственной программы» (Черепанов, 1982: 4).

Однако профессиональный уровень фильма был настолько слаб, что даже Ю. Черепанов не смог удержаться от критического пассажа: «Публицистичность картины несомненна. Более того, она нередко опережает здесь «художественность». Нам интереснее иногда разговоры героев, их споры и столкновения, нежели иные характеры (не спасают положения даже известные актеры) или лирическая линия в сюжете...» (Черепанов, 1982: 5).

Спектр мнения сегодняшних зрителей об этом фильме довольно широк:

«Фильм отличный! Несмотря на производственную тему это кино о Настоящем Мужчине, как "Коммунист" с Урбанским. Такой герой – это всегда Хозяин, Воин, Глава семьи. Очень редко удаётся это сделать на экране (в жизни тоже!), Демичу удалось. Царствие Небесное, талантливый был актёр, рано умер!» (Э. Васильева).

«Фильм интересен тем, что несет откровенно антикоммунистические идеи, хотя снят ещё в 1982 году. Курков – хороший пример человека, которого спустя десять лет станут называть "новый русский". Раиса – тоже, можно сказать, человек из наступающего нового времени: все её поступки и мысли свойственны "челнокам" и "палаточникам" начала и середины 1990–х. В целом фильм больше похож на драматизированный журнал сельской кинохроники, что не удивительно, поскольку сценарий написал комментатор из передачи "Сельский час". Обсуждать игры актеров бессмысленно, потому что им нечего играть. Именно поэтому персонаж Ю. Демича в этом фильме слишком уж "забивает" зрителя эмоциями". Причем этих "эмоций" так много и они такие разнообразные, что выглядит всё так, будто Демич занимается стёбом. Кстати, за все время фильма "Куркова" ни разу не показывают во время какой–либо практической работы: он лишь речи произносит. Это к тому, что "Коммунист" с Урбанским очень многим зрителям запоминаются делами и поступками главного героя. А "Опора" с Демичем ... это, наверное, фильм для избранных» (Д. Север).

«Пересмотрела фильм, удивилась тому, что в разгар советской власти с её "церберовой цензурой", как нам преподносят это сейчас, можно было снимать и показывать на всю страну фильмы, где слабые места советского строя достаточно хорошо освещаются. Значит, напрашивается вывод, не такая уж церберова была советская цензура, и не так уж мало свободы было, раз власть вполне допускала конструктивную критику, иронию. Фильм, конечно, о неравнодушии и о честном труде. Тема, которая в нынешнем кино совершенно заброшена, как те деревни с домами без окон и дверей, уныло раскиданные по всей нынешней матушке России. Равнодушные и ленивые не смогут никогда вывести свою страну из нищеты, сделать зажиточной, и никакая система не поможет, даже самая эффективная – идея фильма» (Люси).

Средь бела дня... СССР, 1983. Режиссер Валерий Гурьянов. Сценаристы Аркадий Ваксберг, Альбина Шульгина. Актеры: Валерий Золотухин, Любовь Виролайнен, Андрей Толубеев, Виктор Шульгин, Светлана Немоляева и др. **20,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Валерий Гурьянов (1936–2017) поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, но только одному из них – «Средь бела дня...» – суждено было войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В своей рецензии в «Советском экране» кинокритик Евгений Аб (1935–2009) в целом положительно отнесся к этой довольно острой по тем временам криминальной драме о несправедливо осужденном человеке, правда, обратив внимание читателей на слабую разработку характеров некоторых персонажей (Аб, 1983: 7–9).

В статье, опубликованной в «Спутнике кинозрителя», фильме «Средь бела дня...» оценивался тоже позитивно: «Поначалу кажется, что речь пойдет о другом, что нам покажут картину куда более прямолинейную, чем это выяснится позже. Тем более что уже название ленты — «Средь бела дня...» — безошибочно настраивает на криминально–приключенческий лад. Вот сейчас, прямо на глазах потрясенной публики, эти пьяненькие, наглые, безгранично уверенные в своей безнаказанности молодые мерзавцы нападут на ни в чем не повинных, вполне благонамеренных горожан, выехавших в Воскресение на природу, и расправятся с ними. А потом, потом, естественно, пойдет детектив, выяснение обстоятельств, борьба интеллектов, пока справедливость не восторжествует. ... Спору нет, быть может, и такой фильм был бы в строку, занял бы свое, как говорится, место в ряду тех неброских, но запомнившихся лент, которые выстраиваются в цепочку уголовных драм отнюдь не детективного происхождения, в которых было не так важно найти ответ на вопрос «кто?», тем более что частенько и вопроса–то такого не возникало, сколько на вопрос «почему, с какой социальной стати?». Достаточно вспомнить такие ленты, как «Обвиняются

в убийстве», «Три дня Виктора Чернышева», как совсем уж недавние «Грачи», чтобы цепочка эта вырисовалась со всей своей отчетливостью и бескомпромиссностью. И все это могло случиться и здесь, напорись Мухин на нож, умри на этой травушке–муравушке на глазах униженной жены я испуганного ребенка, короче говоря, захоти Мухин стать жертвой. Однако авторы картины отказываются от этого, скажу прямо, подозрительно покорного стереотипа послушной жертвы. Нет, даже не отказываются, просто ставят этот стереотип с ног на голову (а может, наоборот — с головы на ноги?). Они задают себе — и нам, зрителям, и многочисленным персонажам своей картины вопрос: что, если Мухин не станет жертвой, а, увидев приближающегося насильника, выйдет навстречу торжествующему Хаму и поднимет на него простой осиновый кол, прадедовское оружие против всякой нечисти и нежити? Вот здесь картина совершает решительный поворот в сторону, уводя нас бесконечно далеко от необходимости решать криминальные кроссворды, таинственные загадки, за исключением одной, но, быть может, именно поэтому столь трудно разрешимой: что будет с Мухиным? Как сложатся его отношения с законом, с окружающими, с самим собой? ... Вопрос этот останется открытым, останется открытой судьба Мухина. Главное не в этом. Главное здесь — в постановке вопроса нравственного. И вопрос этот авторы фильма ставят со всей мыслимой остротой» (Спутник…, 1983).

Зрителей и сегодня привлекает острота сюжета драмы «Средь бела дня…»:

«Меня этот фильм потряс до глубины души. В нём показаны реальные события, когда человек, защищая свою семью от негодяев, пострадал… К сожалению, такие случаи не редкость. Золотухин в своей роли был очень убедителен» (Татьяна)

«Несмотря на дату создания, фильм поражает реальностью своего сюжета. Эмоционально очень глубоко и правдиво отражены люди оказавшиеся в этой ситуации и их поведение. Актуален сегодня на 100%. Только такие фильмы, созданные еще в советские годы могут сформировать настоящих граждан своего государства. ... Игра актёров великолепная» (В. Субботин).

«Фильм хороший! На протяжении всего времени переживала, чтобы восторжествовала справедливость. Судья и не судья вовсе, создалось впечатление, что тётка отбыла положенное время на работе в думах о своих бытовых проблемах, быстро зачитала заранее приготовленный приговор, подхватила чем–то набитые авоськи и побежала по своим делам» (Вера).

Жажда. СССР, 1960. Режиссер Евгений Ташков. Сценарист Григорий Поженян (по собственной автобиографической прозе). Актеры: Вячеслав Тихонов, Валентина Хмара, Юрий Белов, Антон Доценко, Владимир Иванов, Николай Тимофеев и др. **20,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Ташков (1926–2012) известен, прежде всего, телевизионными детективами «Майор «Вихрь» и «Адъютант его превосходительства». Однако среди его одиннадцати картин две («Жажда», «Преступление») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Советская кинопресса отнеслась к военной драме «Жажда» в целом неплохо.

Однако, отдавая должное важности темы героизма в годы Великой Отечественной войны, литературовед и кинокритик Борис Галанов (1914–2000) писал в «Советском экране» так: «Пожалуй, самыми слабыми в фильме оказались именно те сцены, которые по замыслу авторов, должны были придать сюжету большую остроту. Я имею в виду эпизод, когда матрос Безбородько под видом немецкого капитана Ранка проникает в штаб гитлеровской части… Дело, конечно, не в том, мог ли произойти такой случай на фронте. Мог, и жизнь не раз это подтверждала. Дело в том, что в самом изображении действий Безбородько, поведения гитлеровских офицеров есть та опасная легкость, которая невольно внушает нам, зрителям, ощущение недостоверности, недостаточной мотивированности происходящего. На воне ярких, жизненных, почти документальных сцен эти эпизоды привносят в фильм несвойственные ему черты детектива и выглядят как вставные номера. А от этого страдает художественная целостность произведения. Бледно и невыразительно прочерчена в фильме и лирическая линия партизанки–разведчицы Маши и Безбородько» (Галанов, 1960: 8).

Спустя 15 лент киновед Иван Корниенко (1910–1975) оценивал «Жажду» более позитивно, подчеркивая, что это «волнующий рассказ о подвиге наших бойцов, совершенном для спасения жизней тысяч советских людей. В картине правдиво отображен суровый колорит времени, война показана всерьез. Отличительная особенность игры исполнителей основных ролей В. Тихонова, Б. Битюкова, В. Иванова, Ю. Белова — соединение героического и романтического начал — характерно и для стиля всего фильма. Молодые кинематографисты обнаружили здесь свой творческий почерк, стремление уйти от стандартов, рассказать о событиях войны по–своему, преклоняясь перед героизмом советских людей» (Корниенко, 1975: 180).

Как и аудитория 1960 года, сегодняшние зрители тоже смотрят «Жажду» с большим волнением:

«Фильм просто замечательный. Какие люди были! Слова песни такие чистые. Актеры тоже просто профессионалы высочайшего класса» (Н. Платонов).

«Вообще какое–то неровное впечатление от фильма. Некоторые эпизоды очень сильные, а некоторые скомканы, как будто снимали второпях. Музыка очень красивая» (Оксана).

«В этом фильме есть всё – и боль, и романтика, и любовь, и патриотизм, и доброта, и беззаветная вера в свою страну, Родину. ... Фильмы снимали бывшие фронтовики и играли бывшие фронтовики или их дети» (Телезритель из Питера).

Юность Максима. СССР, 1935. Режиссеры и сценаристы Григорий Козинцев, Леонид Трауберг. Актеры: Борис Чирков, Степан Каюков, Валентина Кибардина, Михаил Тарханов, Александр Кулаков и др. **20 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Возвращение Максима. СССР, 1937. Режиссеры и сценаристы Григорий Козинцев, Леонид Трауберг. Актеры: Борис Чирков, Валентина Кибардина, Александр Зражевский, Анатолий Кузнецов, Михаил Жаров, Алексей Бонди, Василий Ванин, Александр Чистяков, Василий Меркурьев, Юрий Толубеев и др. **20 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Козинцев (1905–1973) в соавторстве с Леонидом Траубергом и самостоятельно поставил 13 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Юность Максима», «Возвращение Максима», «Гамлет», «Король Лир») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Леонид Трауберг (1902–1980) в соавторстве с Григорием Козинцевым и самостоятельно поставил 12 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Юность Максима», «Возвращение Максима») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Так называемая трилогия о Максиме (куда вошла еще и «Выборская сторона») была очень тепло встречена зрителями и прессой.

В 1930–х годах ведущие журналисты и критики наперебой расхвалиливали достоинства этих лент, подчеркивая их драматизм, партийность и оптимизм.

К примеру, В. Слепков писал, что «работа тт. Трауберга и Козинцева «Юность Максима», являющаяся результатом сложной и длительной переоценки ценностей, характерна тем, что авторы пытаются сжечь мосты к прошлому, отказаться от старого творческого метода и создать вещь в духе социалистического реализма, с активным пульсом и широким политическим диапазоном. Не говоря уже о самой теме, посвященной истории большевизма, примечательна и глубоко положительна тенденция авторов воссоздать на экране наиболее мрачный и сложный исторический период — эпоху реакции вплоть до подъема рабочего движения — в фокусе классовой борьбы, возглавлявшейся большевистской партией. Показать большевиков в условиях царской империи, цитадели азиатского деспотизма, охарактеризовать рост профессионального революционера в рабочей среде в годы свирепого террора — почетная задача огромной трудности. Надо признать, что авторы в значительной степени оправдали свою творческую дерзость, и потому именно, что пошли по линии глубокого показа изнутри социальной обстановки и характеров эпохи» (Слепков, 1934).

Ему вторил писатель и драматург Александр Разумовский (1907–1980): «В «Юности Максима» Козинцев и Трауберг одержали двойную победу. Они взяли большую ответственную тему — партия в годы реакции — и разрешили ее с предельной художественной убедительностью. Замечателен путь молодого рабочего Максима, которого сама действительность делает большевиком. … Оптимизм фильма достигается не только жизнерадостными характерами героев, но и тем, что авторы показывают, как в годы реакции выковывались революционные кадры, как крепко была связана партия с рабочей массой — верой в грядущую победу» (Разумовский, 1935).

Театровед Борис Алперс (1894–1974) писал, что «образ Максима, созданный актером Чирковым, полон обаяния и большого внутреннего содержания. В нем раскрывается тема фильма в ее реальном человеческом выражении, тема революционного движения, подготовившего октябрь 1917 года. В Максиме Чирков создал тип рабочего–большевика, в тяжелые времена реакции не знавшего уныния, умевшего делать революцию с той уверенностью и спокойствием, за которыми лежит сознание правоты и понимание исторического процесса. … «Возвращение Максима» — историческая картина. В ней захвачен отрезок времени в несколько месяцев перед мировой войной. Авторы берут политическую жизнь того времени в сложном сплетении событий, в многообразии борющихся социальных сил. В центре их внимания лежит революционная работа большевистской партии в Петербурге в ее основных моментах. … Но в «Возвращении Максима» ничего нет и в помине от поверхностного исторического обозрения. Действие развивается связно и идет с нарастающим драматизмом. Здесь все настоящее, сделанное из подлинного материала, на скупых выразительных деталях. И эти детали, рисующие исторический ландшафт, даны вскользь, в естественной связи с действием, без того нарочитого обыгрывания их, которое так часто встречается в подобного рода картинах. … Авторы «Возвращения Максима» вышли на путь такого глубокого реалистического искусства» (Алперс, 1937).

С ним был согласен драматург и кинокритик Леонид Малюгин (1909–1968): «Говорят, что Чирков не сумел подняться выше своей работы в «Юности Максима», что Максим — озорник и забияка сильнее Максима — вожака и руководителя масс. Но ведь дело в том, что в «Возвращении Максима» Чирков показывает именно переходные черты в характере своего героя, его созревание. В образе, созданном артистом, есть очень много от юного Максима — шутника и балагура, и вместе с тем дается проекция будущего руководителя. … «Возвращение Максима» — оптимистическая картина. События здесь полны глубокого драматизма — конфискована «Правда», большевистские депутаты лишены неприкосновенности, разгромлены рабочие баррикады, революционеры схвачены полицией и посажены на скамью подсудимых. Но это все временные поражения, за которыми чувствуется близость победы, и потому так уверенно звучит обещание молодцеватого солдата Максима вывести Россию на светлую дорогу. Зритель уходит, радуясь за удачи своего герои и — одновременно — тревожась за его судьбу. В «Возвращении Максима» есть и высокая патетика и юмор, лирические сцены и зарисовки камерного характера» (Малюгин, 1937).

Писатель и сценарист Борис Агапов (1899–1973) подошел к «максимиаде» максимально серьезно: «Рабочий — рабочий класс — сталкивается и с другим страшным врагом: активными контрреволюционерами, которые действуют под кудлатой маской анархизма, то в офицерских кителях с обрезанными погонами, то скрывая лицо воротником пальто и полями широкой шляпы, а бандитскую идеологию — эсеровской болтовней. И Максим, только что копавшийся в книгах, чтобы постичь смысл онкольных счетов и ресконтровых операций, по телефонному вызову несется в снежную метель, чтобы захватить банду негодяев, готовящую террористический акт. … Одно тревожнее другого проходят события перед зрителем. Все они суть эпизоды из жизни героев фильма, но у всех есть одна «сверхзадача», как говорил Станиславский. Она заключается в том, показать, как боролся с врагами рабочий класс и как привлекал он к себе друзей. В этом соединении личного и исторического, — в соединении абсолютно органическом, художественно правдивом, — и заключается секрет обаяния картины» (Агапов, 1938).

С ним был согласен и литературовед Ефим Добин (1901–1977), утверждавший, что «только на первый взгляд может показаться, что в «Юности Максима» драматургическая пружина, внутреннее напряжение ослаблены. … Сюжет несложен и даже примитивен. И это

верно. И все же этот сюжет отличается огромной драматичностью, внутренней стройностью и цельностью. ... Максим становится борцом, большевиком. И наша искренняя симпатия к Максиму, появившаяся с первого же мгновения, как только мы его увидели на экране, превращается в любовь. Эта любовь растет и крепнет в нашей душе вместе с тем, как крепнет Максим в революционной борьбе; вместе с тем, как растет его мужество и моральная стойкость, самоотверженность и идейная сила. ... драматургическое напряжение, драматургическая «пружина» падает не столько на сквозной сюжет, сколько на эпизоды» (Добин, 1939).

Кстати, Ефим Добин не изменил свою точку зрения и в 1963 году, отмечая, что в трилогии о Максиме «эпоха была вложена в биографию. Личность приобрела масштаб. В Максиме слились воедино характер, тип, история. Он перерос рамки индивидуального бытия. Но только потому, что был наделен непререкаемой достоверностью живого человека. ... В «Юности Максима» Козинцев и Трауберг ... покончили с колоритом жертвенности, с образом трагической ночи, нависающей над героями, с одиночками, обреченными на гибель в столкновении со злым и враждебным миром,— со всем комплексом романтического взгляда на мир. ... Ушла в прошлое поэзия героической гибели. Родилась поэзия героической борьбы. ... В большевизме Максим находит источник жизнелюбия, бодрости и уверенности. ... Трудно назвать фильм, в котором с такой драматургической точностью и полнотой был бы раскрыт процесс внутреннего духовного развития. Не перелома, изменения — таких фильмов много — а именно развития. И притом такого идейного диапазона. ... образ Максима родился из реальной истории большевизма. ... Ни одно из прежних завоеваний не было утеряно: ни экспрессия, ни динамическая выразительность, ни сила красок, ни искусство ритма. Исчезли эффектность, подчас надуманная, и гиперболизм, временами искусственный. ... Переход от интенсивно однотонных красок к гамме, к оттенкам не означал перехода к поэтике полутонов. По–прежнему Козинцев и Трауберг стремились к острому и впечатляющему драматизму. Трагические события являются кульминационными моментами картины: смерть неизвестного рабочего, разгром демонстрации, увоз Дёмы на казнь, зверское избиение арестованных. Разница только в том, что над трагической темой поднимается светлая и широкая тема нарастающего вала рабочей революции. В этом тоже выразилась победа реалистической широты и реалистического историзма над романтической односторонностью» (Добин, 1963).

Зато эмигрировавший во Францию поэт и кинокритик Георгий Адамович (1892–1972) отнесся к ленте Г. Козинцева и Л. Трауберга резко отрицательно: «Из зала выходишь растерянным и подавленным... Что это такое? Россия, русское творчество? Русские актеры? Русский замысел? Откуда эта бездарность, глубокая, несомненная для самого пристрастного или самого беспристрастного человека, пронизывающая «Юность Максима» с первого до последнего момента? Дело не в том, что фотографии неудачны. Не в том, что ритм нестерпимо тягуч. Ну, случайные оплошности всегда возможны, со всеми бывают, и не стоило бы о них говорить... Но здесь не то. В фильме нечем дышать. От скуки некуда деваться. Как может случиться, что ... советский кинематограф рождает на свет божий подобную мертвечину, да еще экспортирует ее за границу в качестве «достижения»? В поисках разгадки наталкиваешься на деталь, которая многое объясняет — «Юность Максима» — фильм не просто советский, это фильм партийный, т.е. такой, в котором весь мир, вся жизнь сведены к факту существования большевизма или сквозь эту призму оцениваются. Еще хорошо, что показана только «юность» будущего ленинца, до его вступления в «железные ряды». А то на полотне были бы продемонстрированы и обсуждение какой–либо резолюции, и очередная «склока», и чистка... В московской печати отзывы о «Юности Максима» были одобрительные. Но там давно уже партия все собой заслонила, а кто настроен иначе — настроений своих выразить не может. ... Фабула обезоруживает своей незамысловатостью: молодой рабочий, сначала «малосознательный», постепенно проникается классовым чувством — и записывается в партию. Больше ничего. «От мрака к свету», так сказать. В момент величайшего подъема читаются вслух письма Ильича — и вместо холливудских поцелуев появляется под занавес герой, мечтательно перелистывающий «Капитал» (Адамович, 1936).

Впрочем, советские зрители не могли, разумеется, прочесть статью Г. Адамовича, опубликованную в парижской эмигрантской газете.

Официальная советская точка зрения на «максимиаду» была четко отражена в книге влиятельного киноведа Александра Грошева (1905–1973): «Замечательный образ большевика был создан актером Б. Чирковым и режиссерами Г. Козинцевым и Л. Траубергом в трилогии о Максиме. Фильмы «Юность Максима», «Возвращение Максима» и «Выборгская сторона» рассказывают о простом рабочем парне Максиме, которого сама жизнь приводит к большевикам и который, овладевая марксистской идеологией и приобретая опыт революционной борьбы, становится профессионалом–революционером, отдает себя целиком делу партии, делу революции. … В чем же причина такой художественной убедительности и такой популярности образа Максима? Сила этого образа прежде всего в том, что в основе художественной фантазии, его породившей, лежит живая жизнь. В этом образе как бы слились в ярком художественном обобщении характерные черты и типические биографии многих тысяч рабочих–революционеров. Следя за жизнью Максима, мы как бы перелистываем страницы героической истории нашей пролетарской революции. … последовательно бороться за изменение окружающей его действительности, бороться за счастье трудового народа. Фильм «Юность Максима» (1935 г.) в простой и стройной художественной форме, в типических образах показывает, как большевистская партия даже в самые трудные годы реакции не теряла связи с массами, непрестанно воспитывала их и готовила к новым схваткам. … Тем обиднее, что образ Максима в первой части трилогии несколько снижается из–за того, что авторы не вполне достоверно и правдиво изобразили историческую обстановку, в которой действовал герой. Недостаточно вдумчиво и правдоподобно показаны в фильме большевистское подполье и работа членов местной социал–демократической организации. (Грошев, 1952, 111–112, 115).

Именно эта партийно–идеологическая трактовка сохранилась и в последующие десятилетия существования СССР. К примеру, в «Краткой истории советского кино» утверждалось, что «трилогия о Максиме представляла собой новую жанровую форму в киноискусстве. Все три части вместе составляли большой социальный кинороман, где огромное место заняли события эпохи, судьбы многих и многих людей, раскрывшихся в многолинейном сюжете, где партия выступала как авангард народа. … Главное место в трилогии занимает большевистская партия и рабочий класс. А душой ее … является образ Максима. … Максим – плоть от плоти русского рабочего класса. Его жизненный путь от простого парня до крупного государственного деятеля типичен для целого поколения революционеров–подпольщиков. Судьба Максима сливается с историей большевистской партии. … он олицетворяет совесть народа, его моральную силу. В этом смысле он стоит рядом с Павлом Власовым, Чапаевым, Фурмановым, Шаховым, Щорсом» (Грошев и др.,1969: 226–230).

С этой точкой зрения была согласна и редактор кинокритик киновед Ирина Кокорева (1921–1998): «Возвращение Максима на экран — это процесс вечный. Такие герои не умирают. И они не просто живут, а действуют вместе с нашей эпохой, складывая и творя живую историю жизни и искусства. Умный, сметливый, ловкий в любом деле, плоть от плоти своего рабочего класса, Максим — это и живой русский характер, и обобщенный тип героя своего времени, олицетворение силы и воли своего народа, лучших сил революции, Советского государства. Жизненность образа этого народного героя, далеко перешагнувшего свое время, — несомненное свидетельство величайшей силы искусства социалистического реализма» (Кокорева, 1966: 3).

Правда, режиссер и киновед Александр Мачерет (1896–1979) в тех же 1960–х предпочел не акцентировать идеологическую начинку трилогии: «Былая тяга к эксцентрике необычных сопоставлений сменилась у Козинцева и Трауберга отбором контрастов, остроумно разъясняющих социальную суть явлений. Эпатирующая дерзость решений уступила место творческой смелости. Забавное балагурство было вытеснено умной усмешкой — плодом веселой мудрости. И сохранилось старое «фэксовское» пристрастие к резкой очерченности характеров, интерес к натурам незаурядным, с известной долей исключительности, с отклонением в положительную или отрицательную сторону от среднего диапазона, от обычной житейской нормы. Прежде влияние романтики — мы это видели — воплощалось у «фэксов» в формах прямого подражания книжным образцам, превращалось в стилизацию. … Вместе с тем первичная ассоциация, рожденная образом фольклорного героя иного времени и другой страны, придала фильму черты пафоса, общего для революционной борьбы разных народов. Это усилило интернациональное значение

фильма — географические границы его эмоционального восприятия расширились. ... Наиболее отчетливо это проявилось в образе Максима. Он реалистически конкретен и вместе с тем романтически ярок. Образ отмечен обширным разнообразием проявлений целостного характера — от жанрово–бытовых деталей поведения до романтико–героических поступков. ... И все же такого рода отступления от реалистически–бытовой основы вполне органично с ней сливаются, усиливая ее яркость. Это облекает содержание трилогии в острую, экспрессивную форму. Сходство с жизнью достигается не столько выписанностью жизнеподобных нюансов, сколько общими очертаниями, внутри которых частности переданы без соблюдения бытовой точности — более или менее условно» (Мачерет, 1963).

Разумеется, в постсоветские времена киноведческая оценка трилогии о Максиме существенно изменилась, но интерес зрителей к трилогии о Максиме сохранился.

Думается, права киновед Нея Зоркая (1924–2006): «сыгранный Борисом Чирковым герой этой кинотрилогии стал народным любимцем экрана 30–х, открывая наряду с Чапаевым галерею своеобразных советских суперстар... (Авторы) придумали: большевик должен быть похож на веселого и смелого героя русского фольклора, Иванушку или Петрушку, хитреца и озорника, героя старинных кукольных представлений! Или еще: Тиль Уленшпигель, веселый барабанщик революции, который будет вечно молод, странствуя по всей земле, — манил жанр некоей революционной легенды, притчи о революционере. Возвращаясь сейчас к этой ленте и разгадывая секреты ее успеха, найдем последние в трех опорах: юмор, лиричность, темп. В трилогии много смешного, особенно в "Юности": забавные сцены, остроумные реплики, комичные qui pro quo (один вместо другого), и все это авторы бесстрашно включают в самые серьезные и, кажется, трагические сцены. ... Любопытная деталь: у Максима не было фамилии. Это вроде бы подчеркивало условность и вымышленность образа. А верили в него как в живого, абсолютно реального человека!» (Зоркая, 2011).

Киновед Евгений Добренко пишет, что в «Юности Максима» «перед нами как бы два слоя реальности: один сакральный (с патетическими воззваниями и партийными дебатами, явочными квартирами, подпольными типографиями, страшными тюремными камерами, погонями, маскировкой и паролями), ему соответствует детективный нарратив (так построен, например, пролог к фильму); другой — профанный (с гармошками, гитарами, трактирами), ему соответствует «лубочный» нарратив (простецкая речь персонажей, заставки, выполненные в сказовой манере). Эти две реальности соединяются в образе главного персонажа, который к концу первой серии превращается в «питерского большевика», окончательно перемещаясь из профанного пространства в сакральное. По сути, в ходе фильма происходит процесс инициации героя: в сознательного революционера рабочий паренек превращается в результате смерти своего друга Дёмы...

Что делает «Юность Максима» столь интересной картиной, так это прямое использование детектива в сугубо стилевых целях: враги (городовые, шпики, сексоты, мастера и фабриканты) наполняют фильм, обеспечивая его детективность, но тем самым подполье превращается в наиболее важную (сакральную) часть реальности, тогда как, напротив, все видимое (профанное) оказывается лишь маскировкой, подобно нарочитой простоватости героя, его постоянному пению песен, которые оказываются паролями и т. д. Эта «замаскированная» реальность, помимо всего, выполняла важную идеологическую функцию: в «Юности Максима» изображается период 1910–1911 годов — самый тяжелый для большевиков, период «столыпинской реакции», когда «партия работала в глубоком подполье». Такова была официальная версия, сложившаяся задолго до «Краткого курса». На самом же деле, партия была попросту разгромлена (ее лидеры находились в эмиграции, в ссылках и тюрьмах, ее ячейки раскрыты, в ее рядах было множество провокаторов и т. д.). Иначе говоря, эта историческая реальность сама нуждалась в «маскировке» и перекодировке, чем и занимались режиссеры «Юности Максима» (Добренко, 2006).

Евгений Добренко убежден, что «трилогия о Максиме — это история трансформации Тиля Уленшпигеля в чекиста. Расчетливость и опыт — вот главные качества Максима в «Возвращении». «Обаяние» героя дало трещину ... Кем бы ни был герой «Возвращения Максима» (спорщиком, «теоретиком», «организатором масс», влюбленным), он прежде всего конспиратор. ... В «Возвращении Максима» зрителя ожидала встреча не только с новым Максимом, но и с новым врагом: на смену шпикам и сексотам приходят

меньшевики и депутаты Думы. Казаки и городовые выступают как «последний оплот» царского режима, как сила, стоящая за фабрикантами, заводчиками. Думой и соглашателями–меньшевиками. При этом последние рисуются нарочито карикатурно: если это меньшевики, называющие себя «людьми теории», «старыми марксистами», «старыми социаль–дэмократами», то их политическая деятельность «соглашателей» и «предателей дела рабочего класса» откровенно высмеивается...; если это «черносотенно–помещичья Дума», то и здесь при легкой узнаваемости многих депутатов она рисуется как взбесившаяся, истерично стучащая кулаками по столам, свистящая и истошно орущая толпа распоясавшихся хулиганов — свиноподобных, ожиревших, с сигарами во рту. ... Сакральный мир теперь весь пронизывается сарказмом: та игра и легкость, с которой большевики ведут свою конспиративную работу, та веселость и находчивость, с которой Максим то почти по–клоунски обманывает «врагов рабочего класса», то паясничает, то обводит вокруг пальца меньшевиков, вносят в самую революционную борьбу (с жертвами, героическими демонстрациями с пением Марсельезы, смертями на баррикадах, жертвенностью, трогательной заботой друг о друге и т. д.) сильную долю профанности. ... «Юность Максима» создавалась в 1934 году, в период короткой сталинской оттепели, тогда как «Возвращение Максима» выходит на экраны в мае 1937 года, когда политический заказ становится куда более властным. Так, ясно, что одной из задач режиссеров было вызвать презрение и отвращение к русскому парламенту (из которого впоследствии формировалось первое в истории России демократическое Временное правительство). К году выхода фильма на экраны, как раз после принятия Сталинской конституции, депутаты той Думы либо бежали в эмиграцию, либо были расстреляны, либо оказались в лагерях. Но эта утрата политической элиты страны, карикатурно представленной в «Возвращении Максима», не должна была вызывать никакого сожаления у советских зрителей» (Добренко, 2006).

Мнения зрителей XXI века о «максимиаде» довольно дифференцированы:

«"Юность Максима" – это практически фильм на все времена – о становлении личности... А "Возвращение..." и "Выборгская сторона" – это уже спекуляция на популярном персонаже. Думаю, что можно было снять просто революционный фильм и без Максима. В "Юности..." Чирков блестяще солирует, хотя среди его партнёров присутствует такой непререкаемый актёрский гений, как Михаил Тарханов. В последующих фильмах куда более интересен Платон Дымба в сочном исполнении Михаила Жарова» (М. Кириллов).

«Если (шутки ради) вернуться от политики к собственно фильму, то хотел бы вот что заметить. "Юность Максима" – это 100% мюзикл! Он весь держится на песнях, все ударные эпизоды сопровождаются песнями, и более того: именно обыгрывание песен и является главными ударными точками фильма. Вот, судите сам: начинается с игривых куплетиков "Я футболистка, в футбол играю!.." Потом идёт "Крутится–вертится" (нет, до неё есть ещё "Гаудеамус"), потом "Вы жертвою пали", потом "Варшавянка", потом "Люблю над речкой с удочкой..." Не забыл ли я чего? И того – шесть песен на 90 минут – это ли не мюзикл? И как подана каждая песня! Не проходная музыка за кадром, а музыка формирующая кадр, организующая эпизод! Эпизод с "Варшавянкой", например, – это истинный шедевр! То есть, подход к песням в "Максиме" – это именно подход создателей мюзикла. И что с того, что "Максим" по сюжету далёк от привычных, развлекательных музыкальных лент? – важна суть. ... Уберите песни из "Максима" – и фильма не станет. Как, собственно, и случилось с его двумя продолжениями. Из них только и вспоминается, что опять–таки песня Жарова: "Мой папаша пил как бочка"» (Э. Анттила).

Валерий Чкалов. СССР, 1941. Режиссер Михаил Калатозов. Сценаристы Георгий Байдуков, Дмитрий Тарасов, Борис Чирсков. Актеры: Владимир Белокуров, Ксения Тарасова, Василий Ванин, Пётр Берёзов, Сергей Яров, Борис Жуковский и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Калатозов (1903–1973) поставил 12 полнометражных игровых фильма, пять из которых («Верные друзья», «Летят журавли», «Валерий Чкалов», «Заговор обреченных», «Вихри враждебные») вошли в тысячу наиболее популярных советских кинолент.

Драма о легендарном летчике Валерии Чкалове (1904–1938) была очень тепло встречена зрителями и кинопрессой.

Вот как, например, оценивался фильм «Валерий Чкалов» а рецензии, опубликованной в газете «Красная звезда»: «В чем же сила этого замечательного фильма, вышедшего далеко за рамки обыкновенной биографии? В том, что он отчетливо показывает, как партия большевиков и лично товарищ Сталин настойчиво, умело и любовно работают над воспитанием нового человека и какие поистине необъятные возможности раскрыты в нашей стране перед тем, кто способен дерзать. ... наивысшим, кульминационным пунктом картины являются встречи Чкалова со Сталиным. Замечательно переданы радость, подъем, могучее и буквально преобразующее влияние, какое оказали отеческие слова Сталина на неукротимую натуру Чкалова. Он весь как бы возродился, расцвел, стал сдержаннее, вдумчивее, серьезнее. С глаз его спала пелена, закрывавшая горизонты, и он задышал полной грудью. Летая раньше «на одном самолюбии», он понял: летать надо на мастерстве, на отточенной технике, на выдержке и прежде всего — на обязывающем чувстве ответственности перед родиной, перед партией, перед народом. Понял он также и глубоко прочувствовал сокровенный смысл слов, произносимых в фильме Сталиным: «...Умереть тяжко, но не так трудно, товарищ Чкалов... Я за таких людей, которые хотят жить, жить как можно дольше, бороться, разить врага и побеждать ... А если уж рисковать, только когда ясно видишь перед собой большую. великую цель». Поразительна реплика, брошенная Чкаловым другу своему Пал Палычу после свидания со Сталиным: «Я, Паша, сегодня с жизнью обвенчался». Здесь источник, здесь корни героических подвигов, вскоре совершенных Чкаловым и прославивших его имя. ... Эти качества, снискавшие Чкалову любовь народа, сумел воплотить артист Белокуров в представленном им образе. ... Убедительно показан им также процесс внутреннего роста, закалки, мужания Чкалова, нарастание его умудренности, та внушительная работа мысли и чувства, какая происходила в нем после встреч со Сталиным и после выполнения порученных им заданий. Это и определяет большую творческую удачу актера» (Розанов, 1941).

Киновед Александр Грошев (1905–1973) писал, что «Валерий Чкалов» — это не биографический фильм в строгом смысле слова, но вместе с тем в нем почти нет вымысла. Артист В. Белокуров, исполняющий роль В. Чкалова, бережно донося до зрителя самое главное — характер живого Чкалова, смог передать цельность его натуры, его самобытную талантливость, богатство внутреннего мира, горячий советский патриотизм» (Грошев, 1952: 69).

Разумеется, А. Грошев подчеркнул и идеологическую составляющую фильма: «утверждение в киноискусстве метода социалистического реализма закономерно привело к показу в ряде фильмов руководящей роли партии. В этой связи заслуживает быть особо отмеченным, что уже в тридцатых годах советские кинохудожники ставили перед собой задачу показать роль товарища Сталина в воспитании советских людей. И если в кинокартине «Член правительства» и в фильмах о стахановском движении шахтеров руководящая роль вождя партии в формировании мировоззрения героев показывалась ещё отраженно, то в фильме «Валерий Чкалов» мы уже непосредственно увидели связь вождя с народом, решающее и благотворное влияние его на развитие характера замечательного летчика нашего времени. ... Великие идеи коммунизма воодушевляют советских героев на героические дела. Советский патриотизм и глубокая вера в народ — неисчерпаемый источник их творческих дерзаний. Об этом убедительно поведал всему миру в правдивых и высокохудожественных образах наших современников советский фильм «Валерий Чкалов» (Грошев, 1952: 13, 75).

Уже в постсоветские времена кинокритик Н. Сиамская писала о фильме «Валерий Чкалов» так: «Перед нами живой, эмоциональный человек. Владимир Белокуров, будучи талантливым театральным актером, наделил своего героя яркими незабываемыми чертами. Прежде всего, нужно отметить чисто внешнее сходство артиста с оригиналом. Во всем облике главного героя, во всех его широких размашистых движениях и жестах, в громком голосе и открытой бесхитростной улыбке есть что–то совершенно русское, богатырское, раздольное... Он настоящий сын своей Родины, выросший на берегах Волги–матушки реки» (Сиамская, 2010).

Многим зрители спорят о фильме «Валерий Чкалов» и сегодня:

«Фильм «Валерий Чкалов» очень люблю. И книга дома есть, и фильм смотрел, правда, очень давно, но помню, что фильм мне тогда понравился. Да этот великий человек навсегда останется в наших сердцах. Слава ему и его подвигам» (В. Анчугов).

«В детстве это был один из самых моих любимых фильмов – может даже, самый любимый. И воспоминания такие светлые остались. Потом долго его не видел – редко стали показывать. А лет пять назад опять наткнулся на телевизоре и стал смотреть. Эффект, правда, был уже не совсем тот, но все равно смотрел – думал, может, дальше интересней станет. А потом доходит до эпизода, где Чкалов облетывает самолет. Происходит поломка, и Чкалов чуть не пять минут летит вниз практически по вертикали. Чуть ли не носом втыкается в землю самолет, и из под самолета (практически целого) вытаскивают Чкалова, и он встает на ноги – без единого синяка и царапины – отряхивается и говорит: "Хорошая машина!". На этом моменте я выключил. Думаю: "Как можно всей стране показывать такую откровенную чушь?" Потом: "За каких же баранов нас раньше считали!". И что самое интересное – справедливо считали. Ведь на фильм толпами ходили не только дети, но и взрослые – и проглатывали такую ахинею, не жуя – да еще и добавки просили» (Странник).

Честь товарища. СССР, 1954. Режиссер Николай Лебедев. Сценаристы Борис Изюмский, Леонид Жежеленко (по мотивам повести Бориса Изюмского «Алые погоны»). Актеры: Константин Скоробогатов, Борис Коковкин, Геннадий Мичурин, Владимир Дружников, Анатолий Чемодуров, Юрий Толубеев, Виктор Бирцев, Феликс Яворский, Нина Гребешкова, Василий Меркурьев и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

За свою долгую карьеру режиссер Николай Лебедев (1897–1989) поставил 21 фильм. Два его фильма – «Честь товарища» и «В моей смерти прошу винить Клаву К.» – вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Действие этой армейской драмы происходит в Суворовском училище. Сценарий картины писался еще при жизни И.В. Сталина, поэтому в ней присутствуют характерные для начала 1950–х пафосные мотивы.

В год выхода в прокат «Честь товарища» прошла в кинотеатрах хорошо, но сегодняшние зрители невысокого мнения об этой ленте:

«Вот такими водевильчиками и подтачивалась незаметно мощь Державы. ... Особенно бесит болезненный "дуэт" полнокровной тетки–переростка (23 года к 15–16), ни как не тянущей даже наподобие инженю, и ее инфантильного партнера» (Нудный)

«Честь товарища» не произвела на меня сильного впечатления – слишком уж всё наивно и пафосно... Наверное, именно из–за невысокой художественной ценности этот фильм так прочно забыт, и только мне – как охотнику за табуретками советским армейским кино – было интересно его посмотреть! :))» (Г. Воланов).

Вихри враждебные. СССР, 1953/1957. Режиссер Михаил Калатозов. Сценарист Николай Погодин. Актеры: Владимир Емельянов, Михаил Кондратьев, Михаил Геловани, Леонид Любашевский, Владимир Соловьёв, Иван Любезнов, Алла Ларионова, Виктор Авдюшко, Георгий Юматов, Сергей Лукьянов, Андрей Попов, Николай Гриценко, Олег Жаков и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Калатозов (1903–1973) поставил 12 полнометражных игровых фильма, пять из которых («Верные друзья», «Летят журавли», «Валерий Чкалов», «Заговор обреченных», «Вихри враждебные») вошли в тысячу наиболее популярных советских кинолент.

Премьере «Вихрей враждебных», состоявшейся в 1957 году, журнал «Советский экран» посвятил целый разворот с фотографиями и безоценочным и анонимным пересказом сюжета (Вихри..., 1957).

Готовя этот текст, я с удивлением обнаружил ошибку в «Режиссерской энциклопедии». На страницах этого двухтомного издания кинокритик Ирина Шилова (1937–2011) утверждала: «Парадоксально, что в 1956 г. Калатозов снимает две прямо противоположные

картины: «Вихри враждебные», свидетельствующую о неполном доверии к предстоящей смене эпох, и «Первый эшелон», в которой режиссер прорывает привычную схематику фильмов о молодежи» (Шилова, 2010: 206).

На самом деле никакого парадокса здесь нет: «Вихри враждебные» – выдержанная в духе «сталинского ампира» история о Ф. Дзержинском в 1918–1925 годах, была полностью снята еще в 1953 году (то есть еще до известной калатозовской комедии 1954 года «Верные друзья»), затем по причине наступивших в стране перемен была на пару лет отправлена на полку, а в 1956 году была перемонтирована, переозвучена (были убраны все сцены со Сталиным, которого привычно играл М. Геловани) и в феврале 1957–го выпушена в прокат.

Кинокритик Герман Кремлев (1905–1975) довольно подробно писал об истории создания «Вихрей враждебных»: «Здесь действовала сложная система «обкатки» фильмов и всех материалов на разных стадиях производства. Дальний прицел, на который «Вихри враждебные» были рассчитаны «свыше» (прославление Сталина), не зависел от усилий творческого коллектива, работавшего над фильмом. Прицел этот устанавливался, можно сказать, автоматически и автоматически же изменялся. Так, из двухсерийного фильм вдруг приказали свернуть до односерийного (хотя всем было вроде бы ясно, что две хорошие серии лучше одной плохой, скомканной). Было приказано соблюдать жесткую экономию — и финансовую, и творческую. ... От этих директивных указаний целостная вещь уже разваливалась на глазах и в руках создателей, а они судорожно склеивали новые и новые варианты, употребляя универсальный клей чистого детектива (благо профессия героя позволяла это делать без особого насилия над материалом). Обнаруживая сейчас памятные следы упорной борьбы постановочного коллектива за свое детище, мы не можем не восхищаться настойчивостью авторов. И все–таки настоять им на чем–то своем в ту пору было невозможно. ... Когда Калатозов приступал к постановке «Вихрей враждебных» (1952), «жанр» переживал пору пышного цветения, но не успел фильм дойти до экранов, как «жанр», в котором он был затеян и сделан, испытал редкостное ускорение и приказал долго жить. Этого еще не знала летопись кино! Калатозов, спасая свое детище, создавал какой–то приемлемый («на сегодня»!) вариант, но пока этот вариант доходил до стадии ответственных просмотров, выяснялось, что, по современным представлениям, сложившимся совсем недавно после прошлого просмотра, в фильме слишком много «пережитков культа». И режиссер садился за новый вариант, убирая из него то, что было недоубрано. ... Точно таким же путем за пределы фильма отправились многие другие эпизоды и мелкие, проходные, и крупные, игравшие какую–либо существенную роль в первоначальной сюжетной конструкции. Из множества вариантов фильма, которые впоследствии оказались лишь промежуточными, во все стороны торчали, ерошились, щетинились малопонятные монтажные куски, обрывки чьих–то реплик. Швы от изъятий и заплаток на живом теле фильма не зарубцовывались — они совершенно обезобразили, исполосовали первоначальный замысел» (Кремлев, 1964).

Сегодня эта революционная драма практически забыта зрителями, но есть, конечно, отдельные энтузиасты, которые её помнят:

«Этот фильм, конечно, не отнесешь к политически нейтральным. Агитпроп, но очень сильный, высокохудожественный агитпроп (еще бы: Калатозов + Погодин), сработанный Звездным ансамблем (Гриценко, Любезнов, Авдюшко, Юматов...). ... Фильм сделан очень крепко: цепляет и не отпускает до конца. Если и есть за что критиковать, куда большему стоит поучиться» (В. Плотников).

«Фильм слабенький, плакатно–сталинский... Опять карикатурные эсеры и анархисты, "вредители"... и вечная троица врагов Троцкий–Каменев–Зиновьев (со спины и в полутьме, чтобы не очень разглядывали) без указания "в ролях"» (Доцент).

«Агитпроп – он и в Африке агитпроп. Сегодня подобное кино едва ли можно воспринимать всерьёз. ... Даже трудно представить, что это мог снимать Калатозов, будущий автор шедевра "Летят журавли", не имеющего ничего общего со сталинскими агитками» (Б. Нежданов).

Гуттаперчевый мальчик. СССР, 1957. Режиссер Владимир Герасимов. Сценарист Михаил Вольпин (по мотивам одноименной повести Д. Григоровича). Актеры: Алексей Грибов, Михаил Названов, Саша Попов, Инна Фёдорова, Ольга Виккландт, Иван Коваль–

Самборский, Андрей Попов, Марианна Стриженова и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Герасимов (1907–1989) поставил всего шесть фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли драмы «Гуттаперчевый мальчик» и «Испытательный срок»...

В год выхода «Гуттаперчевого мальчика» в прокат «Советский экран» на развороте с цветными фотографиями подробно разъяснил читателям его концепцию и основную идеологическую задачу: «Гуттаперчевый мальчик» взволнованно повествует о суровых нравах старого цирка, о тяжелой жизни и трагической гибели маленького Петьки, сына кухарки, отданного в цирк для «обучения делу», о клоуне Эдвардсе, человеке большой души, желающем по–настоящему помочь мальчику, вырвать его из рук жестокого акробата Беккера. ... Этот фильм адресуется прежде всего юным зрителям. Пусть рассказ о трагической истории маленького Петьки по контрасту напомнит им, каким вниманием и заботой они окружены в Советской стране» (Гуттаперчевый..., 1957: 10–11).

Зрители и сегодня помнят эту цирковую драму:

«Замечательные фильмы далекого детства... Для меня два фильма о цирке неразрывно связаны: "Гуттаперчевый мальчик" и "Борец и клоун". Они и созданы в один год. Впечатления – нет слов...» (Цакел)

«Я в детстве рыдала над книгой, а потом и над фильмом. Да и недавно, пересматривая его, не смогла сдержать слез. Да, конечно, книга много лучше. Но и фильм хорош. Особенно игра актеров» (Наталья).

«Этот фильм откровенно разочаровал, очень слабая экранизация! Про игру актеров, кроме как блестящая сказать ничего не могу, особенно потрясающе сыграл Грибов, но сюжет... Это фильм надо было бы назвать не «Гуттаперчевый мальчик», а «Клоун Эдвардс». Петя был тоненький, почти прозрачный ребенок, гибкий, как гуттаперча, а нам показали довольно упитанного розовощекого ребенка, который еще и играет довольно посредственно» (Мирьям).

Киевлянка. СССР, 1958–1959. Режиссер Тимофей Левчук. Сценарист Игорь Луковский. Актеры: Борис Чирков, Нина Иванова, Владимир Гусев, Константин Скоробогатов, Полина Куманченко, Юрий Максимов, Альфред Шестопалов, Иван Переверзев, Валентин Грудинин, Олег Жаков, Лидия Вертинская и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Тимофей Левчук (1912–1998) – один из советских «киногенералов», за свою творческую карьеру поставил 18 фильмов, пять из которых («Два года над пропастью», «Калиновая роща», «Наследники», «Киевлянка», «Дума о Ковпаке» («Набат») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Точка зрения официозного крыла советской кинокритики о «Киевлянке» может быть наглядно проиллюстрирована на основании монографии «Киноискусство Советской Украины» киноведа Ивана Корниенко (1910–1975): «В фильме «Киевлянка» ... через образы арсенальцев трех поколений прослежен героический путь украинского рабочего класса — от создания боевых рабочих дружин до наших дней. Фильм отразил революционные события в Петрограде, самоотверженную борьбу киевских рабочих за власть Советов против националистических банд контрреволюционной Центральной рады, годы мирного строительства, подвиг народа в Великой Отечественной войне, современность. В основных героях фильма, и прежде всего в образе Якова Середы в исполнении Б. Чиркова, одна из важнейших тем нашего искусства — тема прозрения рабочего человека, осознания им своей роли в борьбе за свободу и счастье народа — обогатилась новыми мотивами. Авторы фильма, противопоставив образам рабочих, для которых судьба Родины неотделима от их собственной судьбы, — фигуры буржуазных националистов, продающих свою страну, подчеркнули преемственность патриотических традиций рабочего класса, его высокий интернационализм» (Корниенко, 1975: 176).

Вместе с тем, спустя всего три года в «Истории советского кино» «Киевлянка» получила более сдержанную оценку, так «эпический по замыслу размах кинополотна далеко не всегда соответствовал художественному решению, зачастую не свободному от иллюстративности» (История советского кино. Ч. 4. М., 1978. С. 159).

Мнения (немногих) нынешних зрителей о «Киевлянке», как это часто бывает, разделены на «за» и «против».

«За»: «Хороший фильм, пусть и похож немного на сказку со счастливым концом. Жизнь показана такой, какой она была в своей сути: люди верили, стремились, трудились, любили. Великое поколение» (Елена).

«Против»: «Социалистическая идеализированная сказка об Украине (1917–1960). ... факты оставляют желать лучшего (ни голода, ни расстрелов, ни...). Версия для Запада: как в СССР жить хорошо!» (И. Кашкаева).

Так или иначе, но «Киевлянка», в годы кинопроката собрав неплохой зрительский урожай, потом потихоньку вышла из кино/телепоказов и – как и многие хиты 1950–х – оказалась по причине своей повышенной идеологической составляющей невостребованной широкой аудиторией...

Батька. СССР, 1972. Режиссер Борис Степанов. Сценарист Ростислав Шмырёв. Актеры: Юрий Горобец, Борис Владомирский, Виктор Тарасов, Любовь Румянцева, Александр Леньков, Николай Прокопович и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Борис Степанов (1927–1992) поставил восемь игровых полнометражных фильмов (плюс несколько серий телефильма «Государственная граница»), три из которых («Альпийсксая баллада», «Батька» и «Волчья стая») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Советская кинопресса отнеслась к партизанской драме «Батька» неоднозначно.

Киновед Ефросинья Бондарева (1922–2011) была настроена к фильму позитивно: «Камера оператора И. Ремишевского очень подвижна, особенно во второй части его фильма, на натурных съемках, где зритель ощущает себя как бы подхваченным общим движением беженцев и отступающих партизан. Атмосферу тех лет оператор сумел передать с точностью документалиста, вкладывая в снимаемый материал и свое личное отношение. Особое внимание Степанов уделил портретам главного героя. В кинопортретах Батьки угадываются и природный ум, и мужество партизанского командира, и трагедия отца, потерявшего четверых детей. Режиссер утверждает, что работать с И. Ремишевским ему было спокойно, видимо, от уверенности во взаимопонимании и профессионализме оператора» (Бондарева, 1975: 258).

Зато киновед Анатолий Красинский был более строг, подчеркивая, что в «Батьке» «авторы порой ставят зрителя в положение человека, который вместо внимательного чтения бегло просматривает рекомендованную ему книгу, не вникая глубоко в суть изложенных в ней событий. Он схватывает по ходу чтения какие–то отдельные куски, сцены, а обо всем остальном у него в памяти остаются лишь самые общие представления. Жизненный факт, не подкрепленный серьезным художественным анализом, теряет силу обобщения» (Красинский, 1972: 4).

Нынешние зрители относятся к «Батьке» тепло и эмоционально:

«Батька». Этот фильм – одно из сильнейших впечатлений моего детства. ... Одна из самых ярких работ Юрия Горобца» (В. Плотников).

«Первый раз посмотрела этот замечательный, но тяжелый фильм, второй день под впечатлением. Эмоции зашкаливают. ... Какие же мужественные люди были в то время. Сильные, из гранита, из стали. Низкий поклон советским солдатам Великой Отечественной Войны. Вечная память павшим» (Лала).

Иду на грозу. СССР, 1966. Режиссер Сергей Микаэлян. Сценаристы Даниил Гранин, Сергей Микаэлян (по одноименному роману Даниила Гранина). Актеры: Александр Белявский, Василий Лановой, Ростислав Плятт, Михаил Астангов, Жанна Прохоренко,

Виктория Лепко, Анатолий Папанов, Евгений Лебедев, Лев Прыгунов, Леонид Дьячков и др. **19,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Микаэлян (1923–2016) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Иду на грозу», «Расскажи мне о себе», «Влюблен по собственному желанию», «Рейс 222») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Роман Даниила Гранина (1919–2017) повествовал «Иду на грозу» об ученых-интеллектуалах и был одним из знаковых в период «оттепели», поэтому его экранизация закономерно вызвала интерес у зрителей, хотя кинопресса отнеслась к фильму С. Микаэляна довольно сдержанно.

К примеру, киновед Марк Зак (1929–2011) в своей обстоятельной статье в журнале «Искусство кино» похвалил актерскую игру в драме «Иду на грозу», однако затем отметил, что «режиссер (он же соавтор сценария) не совсем ловко чувствует себя в просторной двухсерийной картине. Он стремится к краткости, а приходит к перечислению. Это тем обиднее, что в фильме есть образные, иначе говоря— краткие, режиссерские решения. ... Казалось бы, фильм последователен в развитии внутренней темы, даже слишком... Не отсюда ли возникает на экране явное упрощение, появляются облегченные решения, жизнь порой вдруг оборачивается детской игрой «понарошку»? ... Вопросительная, размышляющая интонация из пролога приходит в противоречие с сюжетной категоричностью целого фильма. ... в памяти остались кадры, где теоретический диспут ученых поначалу снят сквозь замочную скважину, а потом предстает в новом ракурсе – глазами девушки, забравшейся в будку киномеханика. Было бы неверным отождествлять с этими съемками авторскую точку зрения. Тем более что в отличие от песни (из которой, как известно, слова не выкинешь) неудачные кадры можно просто вырезать. Но фильм от этого не изменится. Задуманный как размышление, он – по мере развития действия – словно бы отказался от этой цели» (Зак, 1966: 17–18).

Мнения сегодняшних зрителей по поводу фильма существенно расходятся:

«За»: «Здесь сплошь звезды... чью роль ни взять, каждая сыграна блестяще! ... Фильм априори не мог получиться плохим, и он в самом деле получился великим. Мне кажется, ни в одном фильме, быть может кроме фильма "9 дней одного года", наука не представлена так образно. ... А Плятт совершенно неповторимо и неподражаемо сыграл гения. Этот фильм – настоящая энциклопедия для начинающего ученого. Ко всему еще тонко отражена атмосфера 50–х годов прошлого века. Внимание ко второму плану и скрупулезная проработка деталей – еще одна важная особенность, позволяющая смотреть фильм на одном дыхании» (Ю. Аленко). «Актёры сыграли безупречно... Сам сюжет располагает своей оригинальностью, и, конечно же, порадовало его грамотное и интересное воплощение. Всё гармонично и придраться, как говорится, не к чему» (Катерина).

«Против»: «Всю дорогу было ощущение, что смотрю фильму про похождения Остапа Бендера (Тулин в исполнении Ланового) и Шуры Балаганова (Крылов – Белявский). ... Лебедев иногда приближался к Паниковскому. Блондинка к Зосе. ... Короче говоря, фильм не понравился. ... Неудачный сценарий на мой взгляд, для не читавших книгу запутанный и лишенный темпа и интриги. ... И актерская игра за некоторым исключением не понравилась совершенно» (Каппа). «Слабый фильм, рыхлый, невнятный. Жаль, что один из любимых мной актёров, Александр Белявский попал на это "мелководье " – его персонаж так же неубедителен, как и все, или почти все остальные участники этого действа». (Предпоследний из могикан).

Наши знакомые. СССР, 1969. Режиссер Илья Гурин. Сценаристы: Юрий Герман, Илья Гурин (по одноименному роману Юрия Германа). Актеры: Наталья Тенякова, Кирилл Лавров, Иван Лапиков, Леонид Неведомский, Елена Козелькова, Игорь Ледогоров, Сергей Плотников, Всеволод Кузнецов, Игорь Владимиров, Владислав Стржельчик, Георгий Бурков, Владимир Кашпур, Ефим Копелян и др. **19,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Илья Гурин (1922–1994) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Золотой эшелон», «Верьте мне, люди» и «Наши знакомые») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

...1925 год. Антонина рано остается без отца и вынуждена думать о том, как ей жить дальше...

Экранизация романа Юрия Германа «Наши знакомые» была решена Ильей Гуриным в реалистическом черно-белом стиле излета «оттепели», идеологические акценты были выверены, актерский ансамбль в фильме был собран очень сильный. Но основная режиссерская ставка была оправданно сделана на талант Натальи Теняковой.

В год выхода «Наших знакомых» во всесоюзный кинопрокат кинопресса отнеслась к ней вполне сочувственно.

К примеру, кинокритик Дмитрий Писаревский писал, что хотя «при экранизации писатель много опустил, многое осветил по другому, главное сохранить удалось. Тема пробуждения человека к новой жизни, пробуждения в самой, быть может, трудной инертной сфере будничного быта, человеческих чувств и отношений звучит в фильме явственно и призывно» (Писаревский, 1969: 5).

Отзывы о фильме зрителей XXI века очень часто противоположны:

«Фильм так себе. Интерес вызывают только очень хорошие актеры, которые в то время были еще молодыми. Я где-то читала, что Тенякова отказывалась от этой роли...» (Н. Морозова).

«Мне фильм очень понравился. Только что просмотрел во второй раз - и «на одном дыхании»! ... Харизматическая актриса» (Виктор).

Товарищ генерал. СССР, 1974. Режиссер Теодор Вульфович. Сценаристы: Теодор Вульфович, Евгений Габрилович, Марк Колосов. Актеры: Игорь Ледогоров, Георгий Куликов, Виктор Шульгин, Павел Махотин, Владимир Осенев, Ольга Гобзева, Зинаида Славина, Юрий Волынцев, Владимир Кашпур, Виктор Павлов, Леонид Кулагин и др. **19,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Теодор Вульфович (1923–2004) за свою карьеру поставил всего восемь фильмов, пять из которых («Последний дюйм», «Улица Ньютона, 1», «Крепкий орешек», «Товарищ генерал», «Шествие золотых зверей») вошли в число самых кассовых советских кинолент.

В годы выхода военной драмы «Товарищ генерал» в прокат кинопресса отнеслась к ней без особого пиетета.

Кинокритик Анри Вартанов (1931–2019) писал в «Советском экране» так: «Фильм «Товарищ генерал» по своему замыслу и материалу свеж и необычен. Он мог бы стать заметным явлением нашего искусства. Однако авторы, как мне кажется, не проявили полного доверия к изображаемому ими материалу. Они поставили перед собой задачу рассказать о драме, таящейся в столкновении военных стратегий, но тут же, будто испугавшись, что это покажется зрителям недостаточно увлекательным, разбавили ее немалым числом сцен и целых сюжетных линий, относящихся в традиционным представлениям о военном фильме. ... Даже в тех эпизодах, которые относятся к главной, наиболее интересной в фильме теме, авторы нередко изменяют самим себе, заимствуя решения из привычных кинематографических образцов. Так случилось с фигурой генерала фон Лейница. Задуман он интересно, но в исполнительской игре В. Осенева присутствует элемент карикатуры. В результате такой упрощенной трактовки образа Лейнца пострадал в какой–то степени и сам главный герой фильма: многого ли стоит даже самая блистательная победа над таким врагом?! ... Обратившись к интереснейшему аспекту военной темы, кинематографисты не попытались последовательно и целостно организовать его в определенном художественном решении. Диссонанс двух фигур – Капитонова и Лейнца – лишь одно из проявлений эстетической беззаботности. Если взглянуть на произведение в целом с точки зрения его жанровых признаков, то выяснится, что тут многое неопределенно. Где–то авторы увлеклись возможностью вести рассказ в популярной ныне

манере документального повествования, в другом случае отдали дань психологической драме, в некоторых эпизодах решили соперничать с приверженцами эпического жанра» (Вартанов, 1974: 5).

Сегодняшние зрители расходятся во мнениях относительно этого фильма:

«Неплохой фильм. ... Снят очень качественно, добротно. Смотреть – одно удовольствие. Но, все равно ощущение некоторой сюжетной недоделанности. ... И, главное, – ожидаемая психологическая линия противостояния Капитонов – Лейнц не получила своего развития» (Нудный).

«В фильме эпизоды, слабо связанные между собой сюжетно, для впечатления от картины старших детей, а тем более взрослых – более чем скука. ... раскрыть личность так авторам и не удалось – на экране нет героя, а есть персонаж чуть более главный, чем иные» (Каана).

Оглянись!.. СССР, 1984. Режиссер Аида Манасарова. Сценарист Эдуард Володарский. Актеры: Анастасия Вознесенская, Дмитрий Щеглов, Олег Табаков, Андрей Мягков, Леонид Неведомский, Игорь Янковский, Василий Мищенко и др. **19,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Аида Манасарова (1925–1986) поставила десять полнометражных игровых фильмов, три из которых («Фантазия на тему любви», «Оглянись!» и «Суд») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В драме «Оглянись» «трудного» сына и мать разделяет пропасть отчуждения...

Актер Дмитрий Щеглов подает своего молодого героя в основном с внешней стороны, весьма броско и эффектно. Тут и нагловатая ухмылочка и «фирменный» вид, и циничный говорок. Однако все это мы уже не раз видели на экране. Характер персонажа решен более чем привычно. Воспитывался ребенок в обеспеченной семье. Отчим — в загранкомандировках. Мать занята своими делами. В итоге — сын грубый и жестокий эгоист...

Эта картина на достаточно традиционную тему «отцов и детей» получилась, на мой взгляд, весьма неровной. Наряду с психологически достоверно сыгранными ролями Анастасии Вознесенской (мать), Андрея Мягкова и Олега Табакова сценами есть места вялые и трафаретные.

В первую очередь это касается эпизодов, связанных со школой. Здесь и язык персонажей становится каким-то напыщенно-деревянным. Да и актеры подобраны явно не школьного возраста...

Видимо, чувствуя искусственность подобных сцен, авторы включают в фильм многозначительно-претенциозные ретроспекции, снятые под «испепеляющий психологизм» Бергмана. Вызывают недоумение сцены, где камера оператора Юрия Невского мучительно долго вглядывается в детали обстановки комнат главных героев, снимая их в замысловатых отражениях стекол и зеркал...

Меж тем, как бытовая стилистика картины, думается, вовсе не нуждалась в такого рода подражательных подпорках. По-моему, фильму недостает не только глубины подхода к проблеме, но и цельности авторского замысла. Ведь мы ожидаем, что привычная сюжетная схема послужит лишь отправной точкой для картины одновременно зрелищной и проблемной.

Однако на экране возникает несомненный «продолжатель дела» отрицательных персонажей школьного фильма 1950-х, вокруг которого авторы пытаются создать некую атмосферу психоанализа.

Задуматься над совершенным в жизни, разобраться, к примеру, кто же виновен в неудавшейся судьбе, оглянуться назад полезно. Но фильм А. Мансаровой делает это слишком упрощенно...

Семейная драма Аиды Манасаровой «Оглянись!..» вышла на экраны накануне «перестройки», и в ней же появилась та психологическая жесткость, которая вскоре станет доминировать в советском кино второй половины 1980–х.

Кинокритик Нина Агишева писала в «Советском экране» об этой картине так: «Мир расставания, час платежа», как красиво сказал поэт, приходят в человеческую жизнь

неожиданно и сразу безжалостно обнаруживают, что есть за душой, кто есть рядом. Для героини фильма «Оглянись» это испытание оказалось, может быть, чересчур суровым, но послужило необходимой платой за правду о самой себе» (Агишева, 1984: 7).

Кинокритик Геннадий Масловский (1938–2001) в свой объемной рецензии в журнале «Искусство кино» обращал внимание читателей, что «попытки Манасаровой работать в жанрах романтической трагедии («Двадцать лет спустя») или лирической музыкальной комедии («Фантазия на тему любви») не принесли ей успеха. Зато ее наблюдательность, сдержанность, стремление к достоверности оказались чрезвычайно важными для жанра, который она бесстрашно разрабатывает уже на протяжении многих лет, – для социальной драмы. Бесстрашие ее заключается в том, что Манасарова не дожидается, пока окончательно определится тот или иной жизненный тип, и ставит его перед камерой в еще, так сказать, непроявленном, неоформленном виде» (Масловский, 1984: 42).

Именно такие жизненные типы и появились в фильме А. Манасаровой «Оглянись!..», но уровень их психологической глубины не устроил Г. Масловского: «Если судить по драматургической структуре, естественно было ожидать, что отношения матери и сына Сухановых будут эпицентром основного конфликта фильма. Но, хотя сцены диалогов Татьяны Ивановны и Виктора занимают в картине основной метраж, взаимоотношения их фактически не раскрываются. Потому что их нет. Для Татьяны Ивановны непостижим внутренний мир Виктора подобно тому, как ребенку недоступна в полной мере личность взрослого. Впрочем, Татьяна Ивановна и не делает попытки понять сына. Виктор же, по–видимому, считает ее психологию давно разгаданной и снисходительно предлагает матери «мирное сосуществование» (Масловский, 1984: 40).

Судя по сегодняшним зрительским откликам, этот фильм не утратил своей социально–психологической актуальности:

«Чем чаще мы будем говорить себе "оглянись", тем лучше и глубже мы сможем разобраться в тех сложностях общения, которые возникают в семье, да и не только. Говорить о том, что корни проблемы взаимоотношений взрослых и детей кроются только в воспитании, на мой взгляд, было бы неправильно. Кто–то сказал, что воспитание может многое, а многое ещё не значит всё. Фильм заставляет задуматься над многими вопросами, в том числе и тем где они, истоки духовности? Вопрос этот вечный, как и поиски ответа на него» (Татьяна).

«Этот фильм на все времена, и для разных поколений. Он не даёт забывать о таких понятиях как совесть, любовь, ответственность и т.д.» (Сергей П.).

«Замечательный фильм! Вознесенская создала очень тонкий и во многом неоднозначный образ. Щеглов тоже сыграл хорошо, не переигрывая, очень достоверно. Фильм получился надрывным и очень трогательным» (Юзефа).

«Странное дело. Фильм, снятый в 1983–м, удивительно похож на чернуху периода катастройки, что вызывает у меня неприятие. Много эмоций, неприкрытого стремления ударить зрителя по нервам, выжать слезу, – и мало смысла. Образ сына мало убедителен, не показан его путь к законченному мерзавцу, каким он стал в свои нежные 17 лет. Рос в нормальной семье, мы видим, что отчим его любил, возился с ним, воспитывал, – но почему мы не видим плодов этого воспитания? Что привело парня к такой резкой деградации, почему он яростно ненавидит всё и вся, включая собственную мать? ... Из такого через 10 лет, аккурат к 1993–му, вполне мог вырасти востребованный в то время бандит и убийца, – если, конечно, его раньше не отправили к праотцам такие же, как он, отморозки» (Руссе).

Двадцать шесть бакинских комиссаров. СССР, 1966. Режиссер Аждар Ибрагимов. Сценаристы: Аждар Ибрагимов, Иса Гусейнов, Марк Максимов. Актеры: Владимир Самойлов, Мелик Дадашев, Тенгиз Арчвадзе, Геннадий Бойцов, Семён Соколовский и др. **19,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Аждар Ибрагимов (1919–1993) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, два из которых («Двадцать шесть бакинских комиссаров» и «Любовь моя, печаль моя») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Понятно, что фильм на столь значимую революционную тему был поддержан советской кинопрессой.

Журнал «Искусство кино» опубликовал официозно–восторженную статью: «Хочется в заслугу режиссера поставить следующее. Достаточно крупное историко–революционное кинополотно имело право быть развернутым на две серии. Я думаю, если бы хотел этого постановщик, «добро» было бы получено. Но Аджар Ибрагимов соблазну не поддался, доказав возможность лаконичного и вместе с тем емкого решения. ... Фильм «26 бакинских комиссаров» с успехом идет на экранах Европы и Азии. Он несет братским народам дыхание революционного шторма, славные традиции бакинского пролетариата, знакомит с одной из самых героических страниц Коммунистической партии» (Сеидбейли, 1967: 82).

Рецензент «Советского экрана» начинал свою статью тоже с похвалы фильму А. Ибрагимова, предполагая, что «даже тех зрителей, кто по молодости лет или привычке искать в кино лишь занимательное развлечение не очень–то склонен к таким киноэкспедициям в историю, даже их фильм не оставит равнодушными, захватит и увлечет напряженным драматизмом, яркой зрелищностью. Картина смотрится с неослабевающим интересом. Он вызывается многим. И новизной для большинства зрителей жизненного материала. И его сочным национальным колоритом. И точно найденными художественными деталями. И образным раскрытием глубокого драматизма самой истории. ... самой сильной стороной фильма стало воссоздание именно этого духа времени – живой плоти событий, их пульса, их ритма, их накала. ... Опыт создания группового портрета героев во многом удался. Перед нами коллектив борцов–единомышленников, каждый из которых служит примером идейной убежденности, мужества, самоотверженности, горячей революционной страсти. Этот собирательный образ большевика–ленинца, образ светлый, вдохновенный, действенный, несет глубокое художественное обобщение» (Сергеев, 1966: 1–2).

Однако затем тот же рецензент признал, что «не всё в фильме удалось в равной мере. В нем отчетливо видны и недостатки. Прежде всего драматургические. Некоторые сцены решены вяло, иллюстративно. Диалогам подчас недостает индивидуальных оттенков, афористичной отточенности. Есть просчеты и постановочные. ... От эпизодов в английском штабе, от буржуазного раута с его эстрадными номерами невысокого пошиба пахнуло кинематографическими штампами многолетней давности» (Сергеев, 1966: 3).

Уже в XXI веке киновед Никита Смирнов отмечал, что в «Двадцати шести бакинских комиссарах» «ибрагимовская трактовка исполнена визуальной смелости. Операторским ухищрениям несть числа: резкие наплывы и отъезды, панорамирование, субъективная камера, фильтры, пролеты с привлечением кранов. Визуальный ряд — показательно современный, даже модный: похоже, будто Ибрагимов считал, что в своем документальном виде история о расстреле комиссаров не так уж интересна зрителю. При этом сценарий на уровне отдельных эпизодов вполне занимателен: тут и острые перебранки, и грамотная экранная риторика, и честная попытка нарисовать расстановку сил в Баку. Всё это с выпяченным местным колоритом: персонажи постоянно используют восточные поговорки; есть замечательная сцена в Баксовете, где стороны общаются пословицами о птицах и зверях. Однако эффектные трюки Ибрагимова и фрагментарность драматургических усилий лишь подчеркивают разрыв между исходными смыслами повествования и задачами, которые ставили перед собой кинематографисты. Фильм штормит, ход режиссерской мысли обнажен... Скомканное, но сверхдинамичное кино хорошо ложится на послеоттепельный 1965 год. «Двадцать шесть бакинских комиссаров» эксплуатируют остатки формальной свободы в ситуации невозможности значимого высказывания. Отсутствие внятной драматургии и запоминающихся героев, их неубедительная жертвенность — в конечном итоге проблема не фильмов, а самого события. Вольным обращением с материалом кино... скорее делает ему одолжение, потому что становится поводом помнить о том, как однажды в горячих песках под Красноводском одни палачи замучили других» (Смирнов, 2018).

Мнения сегодняшних зрителей о фильме «Двадцать шесть бакинских комиссаров» неоднозначны:

«Этот фильм является истинно шедевром советского кино. Его можно назвать не только историческим но и во многом поучительным. Фильм отражает такие качества в людях как любовь, преданность, сострадание, жадность, ненависть, предательство» (А. Даниелян).

«А мне не очень понравилось. Конечно, финальная сцена удалась. Но сам фильм какой–то "рваный" что–ли... Как набор мало взаимосвязанных клипов» (Витал).

«Как фальшиво и лживо сейчас смотрятся подобные прокоммунистические ленты. Просто удивительно, как раньше зрители смотрели эту идеологическую лабуду, эту агитку с бесконечными политическими лозунгами, речами, образами, якобы, замечательных большевиков. Остается только поджалеть советских школьников, которых загоняли в кинотеатры на эту бодягу» (Оппонент).

Бег. СССР, 1971. Режиссеры и сценаристы Александр Алов, Владимир Наумов (по мотивам произведений Михаила Булгакова). Актеры: Людмила Савельева, Алексей Баталов, Михаил Ульянов, Татьяна Ткач, Владислав Дворжецкий, Евгений Евстигнеев, Роман Хомятов, Владимир Заманский, Николай Олялин, Бруно Фрейндлих, Владимир Осенев, Александр Январёв, Владимир Басов, Тамара Логинова, Олег Ефремов, Алексей Наумов, Павел Шпрингфельд, Готлиб Ронинсон и др. **19,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

На совместном творческом счету **режиссеров Александра Алова (1923–1983) и Владимира Наумова (1927-2021)** 10 фильмов, 5 из которых («Тревожная молодость», «Павел Корчагин», «Бег», «Тегеран–43», «Берег») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Снятый по мотивам произведений Михаила Булгакова (сценарий стал синтезом мотивов пьес «Бег», «Дни Турбиных» и романа «Белая гвардия») «Бег», несомненно, относится к лучшим работам режиссерского тандема Алова и Наумова. В этом фильме есть эпическая мощь, подлинный драматизм жестокой гражданской войны, горькая ирония, и даже печальная лирика...

«Конечно, Алов и Наумов узнаются с первых кадров, – писал о фильме «Бег» Станислав Рассадин. – Они все такие же безудержные выдумщики. И все та же напряженность страстей, от которой, кажется, всего шаг до исступленности. И тот же интерес к переломам, взлетам, падениям – к роковым минутам жизни и истории» (Сб. Александр Алов, Владимир Наумов. М., 1989. С.146).

С потрясающей силой, быть может, на грани человеческих возможностей, играет роль генерала Хлудова Владислав Дворжецкий. Преследующие его героя жуткие видения поданы на экране в стиле апокалипсической фантасмагории. Дворжецкий играет высокую трагедию Совести и Возмездия...

Но Булгаков – это Булгаков! И рядом со страшными и жуткими сценами в фильме Алова и Наумова возникают комические, фарсовые эпизоды «тараканьих бегов», карточной игры генерала Чарноты (Михаил Ульянов) с богачом Корзухиным (Евгений Евстигнеев). Здесь правит бал стихия карнавала. И чудится, что среди героев картины вот-вот появится сам мессир Воланд, и предложит им еще одну азартную игру...

Особой похвалы заслуживает операторская работа Левана Пааташвили: его «кинокисти» подвластно все: яростные кавалерийские атаки, выразительные психологические портреты, экспрессивный мир сновидений и видений, ностальгия пейзажей и цирковой антураж трагикомических сцен...

Экранизация булгаковской драматургии и прозы, дерзко предпринятая Александром Аловым и Владимиром Наумовым, стала главным событием советского кинопроката 1971 года.

О «Беге» написали статьи лучшие киноведы и кинокритики.

Михаил Блейман (1904–1973) отмечал, что предпринятый авторами синтез произведений М. Булгакова стал трудной задачей: «в пьесе была своя логика, свой образ действительности — гиперболический, почти фантастический. Казалось бы, вторжение исторической реальности должно было только разрушить мир, созданный в пьесе. ... Но авторы фильма знали, на что идут. ... Патетика нисколько не противоречит комическому драматизму пьесы. Патетическое решение сцен, включенных в фильм режиссерами, не только подчеркивает историческую неизбежность изображенного М. Булгаковым «бега», но и создает общий стиль кинематографического рассказа о нем. Более того, столкновение патетических и трагикомических элементов позволило ярче и определеннее выявить одну

из основных тем пьесы. В фильме «Бег» потеря себя, безвыходность, бесперспективность, короче, потеря судьбы — не только трагедия ошибки, совершенной его персонажами. Кто–то из критиков, писавших о фильме, определил его тему как «возмездие», возмездие за измену народу и родине. И это верно. Тема возмездия за преступление крупнее, чем тема ошибки, просто заблуждения. Масштаб вины вызывает масштаб возмездия за нее. Исторический масштаб становится больше. Такая трактовка судьбы персонажей определила эпический характер фильма. ... то, что они (режиссеры – А.Ф.) поняли образ фильма как предельное заострение сталкивающихся противоречий, то, что это сказалось не только в монтаже, но и в изобразительном стиле, в содержании, воплощенном как взрыв драматического смешным, а смешного трагическим, доказывает, что режиссеры активно восприняли поэтику и стиль кинематографии двадцатых годов. «Бег» яростно утверждает искусство в самых гиперболических его формах. Это прежде всего революционное искусство. Оно борется за поэтический образ события. Оно против фотографической иллюстративности. Традиция не умирает, если это хорошая традиция» (Блейман, 1971).

Станислав Рассадин (1935–2012) еще в самом начале своей статьи решил подстраховаться, подчеркнув, что ни у Булгакова, ни у Алова с Наумовым, «разумеется, ни малейшей симпатии к самой белогвардейской идее в подобных случаях не могло возникнуть. Опять–таки наоборот! Если, связав с нею судьбу, приходил к внутреннему краху честный Алексей Турбин, если, ревностно ей служа, становился кровавым убийцей незаурядный Хлудов, то получалось, что обличаются не просто плохие носители идеи (это проще), а сама идея. В фильме «Бег» белогвардейцы разнолики: скверный позер Врангель (Б. Фрейндлих) и человечный полковник, так сказать, осколок Алексея Турбина (О. Ефремов), погрязший в крови Хлудов (В. Дворжецкий) и не лишенный лихого обаяния Чарнота (М. Ульянов). Но с тем большей неотвратимостью показана обреченность их дела. ... Интонация «красных» эпизодов строга и величественна, патетична и трогательна. Перед глазами — перехватывающий горло кадр красноармейского оркестра, стоящего по колено в гнилой воде Сиваша и играющего марш победы. Или сама эта болотная гниль, захлестнувшая весь огромный прямоугольник широкоформатного экрана, а вверху, в углу его, сапоги одиночного солдата мучительно штурмуют тяжелую жижу; и этот пустынный кадр неожиданно говорит о героизме броска через Сиваш больше, чем любая батальная феерия. Запомнилась и сцена гибели Баева и похоронная вереница конников, провожающая гроб командира.

Что же до противоположного, белого лагеря, то здесь иной подход, иной ракурс: не патетический эпос, а дотошный анализ характеров. И главные мысли фильма связаны с беспристрастным анализом. Суд совести, тема потерянной родины, приговор белому делу — вот главное, о чем фильм «Бег». ... Безнадежная обреченность бега разбитой белой армии вдруг язвительно обнажается сценой тараканьих бегов. ...

Конечно, Алов и Наумов узнаются с первых же кадров. Они все такие же безудержные выдумщики. И все та же напряженность страстей, от которой, кажется, всего шаг до исступленности. И все тот же интерес к переломам, взлетам, падениям — к роковым минутам жизни и истории. А кое–где попадаются даже цитаты из их предыдущих фильмов. Но в отличие от них «Бег» снят ясно, широко, прозрачно и просто.

Слово «простота» так часто толкуется превратно, что надо пояснить: приход к ней Алова и Наумова — не отказ от лучшего и главного в их стиле. У каждого художника свой путь к ясности, и та простота, которую обычно зовут высокой, а можно звать честной, не делает одного художника похожим на другого; напротив, она помогает ему откровеннее и непосредственнее проявлять свою индивидуальность, открывать душу. Мне кажется, простота — это кратчайший путь между болью, которую испытал художник, и его слезами, вызванными этой болью. Между радостью и смехом. Тогда–то и возникает непосредственный эмоциональный контакт между художником и зрителем.

Прежде Алов и Наумов порою чурались самоограничения, и между их болью и их слезами, случалось, воздвигались хоть и талантливые, но заграждения. В «Беге» этого нет. Или почти нет. Это признак зрелости.

В фильме много актерских удач, больших и маленьких. ... Но главное актерское открытие фильма — В. Дворжецкий в роли Хлудова. Не исключено, что среди соображений, которыми руководствовались Алов и Наумов при выборе актера, были и соображения типажные. Стоит взглянуть на экранного Хлудова — и вспоминается Хлудов из пьесы:

он «кажется моложе всех окружающих, но глаза у него старые». Однако Дворжецкий и игрой своей показал, что выбор был правилен. Этот моложавый человек с неистово–пронзительным, не только прожигающим, но и выжженным взглядом и страшен и интересен нам. Ибо мы видим не природную извращенность, не маниакальность убийцы, а жуткую трагедию человека, затянутого в бездну и по инерции тянущего с собою и других» (Рассадин, 1971: 2–5).

Александр Свободин (1922–1999) подчеркивал яркую образность «Бега»: «Мечущийся мир фильма. В течение двух с половиной часов с цветного широкоформатного экрана, начавшись под звон набатных колоколов сахарно–белого монастыря, утонувшего в снежных пустынях, на вас обрушиваются скачущие всадники, кавалерийские атаки, потоки беженцев, раздрызганные, все потерявшие и все бросившие люди, зверские казни, поступки бесстыдные и великая любовь, творимая в муках. Человеки, плывущие по течению бытия и создающие это течение, управляющие им и лишившиеся начальной способности управлять собой, наполненные поэзией и правдой и оборвавшие всякие связи с тем и другим. Обрушивается великий азарт людей в водовороте истории и плебейский запой картежников. … Генерал Хлудов — наиболее трагическая фигура фильма. Кинематографический дебют В. Дворжецкого — открытие. Страшные иконные глаза. Лунатически выпрямленная фигура. Солдатская шинель, как монашеская схима. История опустошения души. «Зверь Апокалипсиса» хочется назвать его, недаром же Хлудов читает из Библии: «слепые вожди слепых». Хлудов все время в смертельной усталости. Хлудов все время на грани сумасшествия. За ним следишь с неостывающим вниманием. Стоит только заметить, что генерал Хлудов не царь Эдип и прозрение ничего не меняет в его судьбе. И фигура его над морем, на холме Константинополя, с взглядом, обращенным в сторону покинутой России, — неправомерна. Голгофа Хлудову не идет — за ним ведь не собственный крест, а фонари с повешенными! И влечет его на родину не как раскаявшегося грешника, скорее, как преступника, которого тянет на место преступления, к пролитой им крови. …

Вторая часть фильма более точно следует пьесе, но кажется менее цельной. То тут, то там видишь: это театр, это не перешло в кинематограф, не нашло себе экранного языка. Например, тараканий балаган. Или сцены стамбульского базара. Все–таки, скорее, спектакль. Иное дело, если бы «театральность» этих сцен достигла артистизма парижского дуэта Чарноты и Корзухина. Другие сцены и выглядят по–булгаковски, и сыграны хорошо, но… чужеродны. Несовместимость тканей наглядна. Скажем, эпизод, когда полковник распускает полк юнкеров, а потом с двумя другими офицерами, вызвав гробовщика, стреляется. …Но оставить фильм, разъять его можно мысленно. «Бег» живет, грохочет и мчится. Его обдуманное изобразительное богатство, мир его фантасмагорий и реальностей, яростно личное отношение создателей к каждому своему кадру, заставят еще долго думать, вспоминать, говорить о нем…» (Свободин, 1971).

Анри Вартанов (1931–2019) в своей статье отметил в «Беге» «смелое сталкивание высокого и низкого, страшного и трогательного, грустного и смешного — несхожих стилей современного кинематографа» и, как и все остальные кинокритики, хвалил Владислава Дворжецкого, который «сыграл, надо сказать, замечательно. Так что в нем одном, в его застывших в трагическом оцепенении больших, навыкате, глазах воплотилась судьба людей, пошедших против своего народа и жестоко им наказанных» (Вартанов, 1971).

Яков Варшавский (1911–2000) был убежден, что «по любому эпизоду, но по каждому кадру внимательный зритель установит в «Беге» режиссерское авторство Алова и Наумова, узнает их трагедийный и патетический образ мыслей и чувств. Может быть, они слишком уж «подминают под себя» литературный первоисточник, даже такой своеобразный, как булгаковский, слишком уж «авторизуют» его, но это не режиссеры–толкователи, а режиссеры–авторы, высказывающиеся от первого лица. … И здесь напоминает о себе еще одно характерное свойство этих режиссеров — они избегают многословия на экране, предпочитают красноречие пантомимы. Они словно бы вводят в современную кинематографию выразительность немого кино, его броскую пластику» (Варшавский, 1971).

Весьма влиятельный в ту пору кинокритик Александр Караганов (1915–2007) подчеркнул, что «авторы сценария и постановщики «Бега» не довольствуются кинематографическим пересказом Булгакова: они его продолжают, развивают, в каких–то случаях «дожимают», «заостряют», заключенный в его произведениях исторический смысл. Но эти заострения не из тех, что разрушают гармонию искусства вторжением перста

указующего. И не из тех, что выпрямляют события ради их приближения к легко читаемой схеме ... Кинокамера «видит» русские пейзажи глазами не только тех, кто воюет за новую жизнь, но и тех, кто влюблен в жизнь старую, дерется за нее» (Караганов, 1971: 57, 60).

Но дальше у А. Караганова следовал «идеологически выдержанный» пассаж, расставлявший все точки над i: «Во многих нынешних зарубежных фильмах растление человеческих характеров изображается не как процесс, а как состояние, выражающее тотальное поражение человека, его извечную испорченность, роковую неспособность жить по–человечески. В «Беге» обесчеловечивание человека расшифровывается конкретно–исторически и социально. В фильме обнажаются деформации характеров, вызванные нарушением органических связей с родиной, палачеством по отношению к народу, служением исторически неправому делу» (Караганов, 1971: 62).

Оценки драмы «Бег» у зрителей XXI века, как правило, самые высокие:

«Потрясающий фильм! Блестящая режиссура и постановка, и сильнейший актёрский состав! Дворжецкий, Ульянов, Евстигнеев, Баталов, Ефремов и другие... Это из тех фильмов, которые можно смотреть бесчисленное количество раз и каждый раз замечать новое. Особенно ярко оно смотрится, на мой взгляд, непосредственно после прочтения пьесы. Действительно, великолепно! Очень рекомендую всем, таких же сильных экранизаций в последнее время ещё не было. Особенно приятно смотреть людям, имеющим непосредственное отношение к литературоведению и филологии – несомненно, продуманная режиссёрами и сценаристами работа! Уверена, что Михаил Афанасьевич порадовался бы такой экранизации – не случайно литературным консультантом фильма была Елена Сергеевна Булгакова» (Елена).

«Фильм–шедевр на все времена. Он притягивает к себе снова и снова. Каждый раз при повторном просмотре открываешь такие новые пласты, что дух захватывает. Наши великие актеры советского кино – это планеты–гиганты, которые не гаснут, потому что они – навсегда. Для моей 18–летней дочери этот фильм стал очередным открытием нашего великого кинематографа, после чего она уже не может и не хочет смотреть дешевые российские и американские поделки. Этот фильм прививает вкус к настоящему искусству, заставляет думать, чувствовать, переживать. Переживать не за слащавых героев очередной сопливо–слезливой мыльной оперы, а, как ни пафосно это звучит, за судьбу Родины и ее граждан, за наши судьбы» (Натали).

Но есть, конечно, и зрительская ложка дёгтя:

«Бег» состоит из двух серий, но если вы начнете смотреть сразу со второй, то ничего особо не упустите. Первая часть состоит почти целиком из пустых и пространных сцен, бессмысленных разговоров и обстоятельств, никак не влияющих на развитие сюжета в целом. От общего хронометража можно было оставить лишь вторую серию фильма и пару вырезок из первого в качестве флешбеков» (Антагонист).

Случайный адрес. СССР, 1973. Режиссер Игорь Ветров. Сценарист Александр Власов. Актеры: Валерий Провоторов, Игорь Шкурин, Пётр Глебов, Всеволод Сафонов, Анатолий Переверзев, Людмила Ефименко, Сергей Иванов, Осип Найдук, Константин Степанков и др. **19,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Игорь Ветров (1924–1998) поставил восемь фильмов, но только криминальной ленте «Случайный адрес» суждено было попасть в тысячу самых кассовых советских кинокартин.

Кинокритик Владимир Шалуновский (1918–1980) в «Спутнике кинозрителя» полностью выполнил рекламную функцию издания, подчеркнув, что «Случайный адрес» «ненавязчиво, занимательно, в острой приключенческой манере фильм говорит о вещах серьезных и тревожных: о преступности среди молодежи, о том, как отдельные неустойчивые молодые люди в погоне за «сладкой» жизнью, за мнимой романтикой становятся на путь опасный и трагический, на путь, ведущий в тюрьму. Фильм говорит еще и о том, что человек, которому 12—17 лёт, нуждается в особом внимании со стороны старших, что вовремя принятые меры, вовремя сказанное умное, доходчивое слово способны предотвратить очень большие несчастья» (Шалуновский, 1973).

Однако кинокритик Нина Игнатьева (1923–2019) отнеслась к «Случайному адресу» гораздо строже, справедливо отметив, что «хорошо известно, что верно намеченная цель сама по себе не гарантирует ее успешного достижения. Создатели «Случайного адреса» не только не попали в «яблочко», их выстрелы вообще оказались холостыми. ... Белые нитки фальши вылезают повсюду — в сюжетных ходах, характеристиках, в психологических состояниях героев, в обстановке, атмосфере действия. Неправда, обусловленная драматургией, усиливается на экране режиссурой, которая словно не слышит живых голосов жизни, предпочитая искусственные, нарочитые интонации, вместо глубоких, образных решений предлагает поверхностные, иллюстративные» (Игнатьева, 1973: 89, 92).

Мнения современных зрителей о «Случайном адресе» существенно разнятся:

«Суровый фильм, даже страшный. Очень убедительно выглядят бандюги во главе со Степанковым. Всё предопределено в нашем мире, и все случайности не случайны» (Алекс).

«Фильм чёрно–белый. Причём, не только по плёнке, на которой снят, но и что более важно – по смыслу. Никаких полутонов; границы очерчены очень чётко – либо белый (хороший), либо чёрный (плохой). Внутри этого "монохрома" тоже никаких градаций: если хорошие – то до зашкала (передовая бригада, дружинят, играют в самодеятельном ВИА), если плохие – то пробы ставить негде (длинноволосые, дружат с алкоголем, не имеют жалости ни к детям, ни к старикам, ни к продавцам частных дач, хранящих наличность дома по портфелям)!» (Г. Воланов).

Трясина. СССР, 1978. Режиссер Григорий Чухрай. Сценаристы Виктор Мережко, Григорий Чухрай. Актеры: Нонна Мордюкова, Вадим Спиридонов, Андрей Николаев, Валентина Теличкина, Валерий Носик, Владимир Гусев, Иван Рыжов и др. **19,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Знаменитый режиссер Григорий Чухрай (1921–2001) за свою долгую жизнь поставил всего шесть полнометражных игровых фильмов, и все они («Сорок первый», «Баллада о солдате», «Чистое небо», «Жили–были старик со старухой», «Трясина», «Жизнь прекрасна») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Драма Г. Чухрая «Трясина», рассказавшая историю о матери, укрывавшей сына от призыва в армию в годы Великой Отечественной войны, сразу после завершения съемок вызвала резкую критику со стороны Министерства обороны СССР, но все–таки пробилась в прокат.

Недаром Григорий Чухрай хотел вначале назвать свой фильм «Нетипичная история»: крестьянка Матрена Быстрова в годы войны укрывает своего сына Дмитрия, но не от немцев, а от своих… Мужа убили на фронте. Старший сын Степан пропал без вести. Так хоть последнего уберечь хотела. Нонна Мордюкова передает все нюансы внутренней борьбы, раздирающей Матренину душу.

Актеру Андрею Николаеву тоже досталась нелегкая роль. И ему удалось убедительно показать, как тихий, добрый, застенчивый Дмитрий, скрываясь долгие военные годы на чердаке, становится все меньше и меньше похожим на человека. Он превращается в затравленное, злое, жестокое животное, жизнь которого складывается из еды, постоянного нытья и издевательств над матерью, обвиняемой им во всем.

Да и сама Быстрова мало напоминает себя прежнюю — живую полную сил. Жизнь в постоянном страхе и мучениях сделали свое дело. Перед нами изможденная, со впавшими глазами, седая старуха…

Григорий Чухрай находит многозначительную метафору Победы, белым всадником с факелом в руке мчащейся в темноте ночи. За эту победу и за эту войну каждый из героев фильма заплатил свою цену…

Кинокритик Фрида Маркова писала об этом фильме так: «В картине Григория Чухрая «Трясина» снова рассказ о событиях минувшей войны – тема, которой режиссер пожизненно верен. Но не к событиям на поле боя, а к душе человеческой – израненной, изуродованной войной и погибшей, приковано на сей раз внимание художника, рассказавшего нам историю женщины, предавшей Родину и тем самым самое себя. Каким же судом судить ее преступление, какой мерой воздать за тяжкую вину? Самым страшным и самым неумолимым судом – судом совести – отвечает фильм. ... История предательства,

подробно показанная на экране. Обретает смысл философского иносказания, трагической притчи о человеке, посягнувшем на священную для общества людей заповедь – жить жизнью своего народа, делить с ним горе и радость. Разорвать эту связь можно, лишь поплатившись полным разрушением, деградацией личности. Актриса Мордюкова играет эту трагедию нравственной деградации, показывает этот «путь вниз» с той поразительной достоверностью, которая определяется не только могучим талантом, но и собственной позицией художника–гражданина, художника–гуманиста. … все–таки обидна некоторая потеря темпа, драматургического «нерва» (а значит, и зрительского интереса) во второй половине картины. Подобное «торможение» больше всего дает себя знать в эпизодах, выпадающих из заданной стилистики, из жанра кинотрагедии, на которую с самого начала нацелен зритель» (Маркова, 1978: 6–7).

Мое мнение о фильме «Трясина» можно узнать здесь (Федоров, 1979).

Уже в постсоветские времена С. Кудрявцев оценил «Трясину» уже с другой точки зрения, без учета конкретного политического и социокультурного контекста, жестких цензурных рамок времени создания этого фильма Г. Чухрая: «В картине «Трясина» дезертир – не главный персонаж. … В киноленте даётся не процесс, а результат. Со зрителем всё время играют в поддавки. … Нет никакой психологии, сомнений, размышлений – есть разыгрывание по намеченному плану. Нет атмосферы времени. Отсутствует определённая авторская позиция. Трагедия Матрёны осталась недовыраженной. Трагедии Мити и вовсе не существует. В финале почти комический персонаж трясёт козлиной бородкой и анекдотически умоляет: «Арестуйте меня!». … авторы фильма «Трясина» намерены сказать всё до конца. Они забывают о том, что искусство – это напоминание, а восприятие – припоминание. … Однако «Трясина» не напоминает, а поминает. Это поминки по искусству, по человеку, по нам с вами. Дайте зрителю задуматься! Не разжёвывайте ему всё, как пищу для ребёнка» (Кудрявцев, 2007).

Не менее критично настроен по отношению к этой драме и киновед Алексей Васильев: «В «Трясине» … смена стиля происходит — но не в позитивном, как в его первых фильмах, а в жутком ключе. Фильм начинается в царстве нового киноштампа поздних 70–х — трансфокации, буколические широкоэкранные картинки зимнего села, размашистая игра Мордюковой в роли знатной селянки, сама по себе превратившаяся в ведущий тогдашний киноштамп после «Русского поля» и «Возврата нет». Но по мере того, как мать укрывает на чердаке сына–дезертира, фокус суживается до сверхкрупных планов перекошенных лиц, сыплющих звериными оскорблениями, каких советский зритель слышать не привык, скукоживается до патологической психодрамы типа «Ночного портье» или английского «Тройного эха». Конечно, снять в изолгавшейся стране такую трагедию лжи на таком кровавом материале — мать укрывает сына–дезертира в годы Великой Отечественной — было уместно как жест, но есть такая художественная правда, которая лишается всякой художественности, расписывая нечеловеческий оскал патологии. Советские критики в ту пору упрекали в этом многие картины Шаброля, Феррери, даже Рене. Чухрай стал испытывать крестьянскую мелодраму с Мордюковой таким вариантом развития ее героини, где ее материнские инстинкты оказываются в контрах с общественными установками — и закончил там же, где европейское фрейдистское кино» (Васильев, 2018).

Сегодняшние зрители оценивают «Трясину» неоднозначно:

«По моему это лучшая роль Н. Мордюковой. Пробирает так, что холодок по позвоночнику, волосы дыбом встают. Ее крупные планы великолепны, жизненны и мучительны одновременно. Просто невероятно…» (Наталья).

«Фильм, как сейчас говорят, не для слабонервных. Очень сильная работа Нонны Мордюковой и Андрея Николаева. Пронимает физически, до дрожи, до мурашек. Внутри все сжимается от ужасающей реальности происходящего. Весь фильм в напряжении и ожидании развязки» (Ирина).

«Фильм вызвал отвращение! Не лучшая работа Чухрая явно! После "Баллады…" просто разочаровался в режиссере! Мрак, нагнетание весь фильм какого–то кошмара и все это ради чего? Чтобы показать как это плохо, укрывать сына от армии? Мы это и так знали и презирали без Чухрая! … Куча подвигов этой войны ждут освещения, а режиссер тратил время на гнилого дезертира и его никчемную мамашу!» (Андрей).

Мы из Кронштадта. СССР, 1936. Режиссер Ефим Дзиган. Сценарист Всеволод Вишневский. Актеры: Василий Зайчиков, Григорий Бушуев, Николай Ивакин, Олег Жаков, Раиса Есипова, Пётр Кириллов, Миша Гуриненко, Пётр Соболевский и др. **19,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Несмотря на то, что ни до, ни после «историко–революционной» ленты «Мы из Кронштадта» (получившей Сталинскую премию) режиссер Ефим Дзиган (1898–1981) не снял ни одного художественного значимого фильма (а всего на его счету 14 полнометражных картин), он был официально записан в классики советского киноискусства.

Наверное, наиболее честно об идеологической позиции авторов «Мы из Кронштадта» сказано в «Краткой истории советского кино»: «Гражданская война, народ и партия получили в картине новое философско–публицистическое освещение. ... Роль партии и организация революционной матросской массы – главная тема произведения. Она решена в первую очередь через образ комиссара Мартынова. ... В этой картине нет, как в «Чапаеве», центрального характера, к которому были бы стянуты все нити сюжета. Нет и вообще подробно разработанных характеров» (Грошев и др., 1969: 214–215).

В самом деле, в фильме Е. Дзигана отчетливо и пафосно (хотя и пунктирно) показан образ комиссара–коммуниста, бывшего политэмигранта: он говорит по–английски и по–немецки, ссылками на Ленина и личным примером увлекает за собой «несознательных» матросов–балтийцев, обещает голодным детишкам, что как только большевики победят белых, «всё будет: хлеб, пряники будут» и вместе с матросами героически погибает в октябре 1919 года...

Правда, далее авторы «Краткой истории советского кино» словно забывают, что в фильме «нет подробно разработанных характеров» и утверждают, что «фильм «Мы из Кронштадта» свидетельствует о дальнейшем развитии жанра киноэпопеи. В нем достигнутая в «Броненосце «Потемкине» идейная углубленность темы революционной борьбы, возглавляемой партией большевиков, а также масштабность в обрисовке событий и масс сочетается с более яркой разработкой индивидуальных характеров. ... Картина отличается строгим единством изобразительной трактовки. ... Фильм «Мы из Кронштадта» вошел в число выдающихся советских кинопроизведений и завоевал широкое признание за рубежом» (Грошев и др., 1969: 216–217).

Спустя тридцать лет кинокритик Герман Кремлев (1905–1975) в юбилейной статье, посвященной 30–летию выхода ленты «Мы из Кронштадта» на экран, снова пел ей дифирамбы (в том числе и по части несуществующей в реальности глубины раскрытия характеров персонажей), подчеркивая, что «фильм воспроизводит эпизод из гражданской войны, когда мутная белогвардейская волна обрушилась на красный Кронштадт, но разбилась о его неприступные твердыни. ... А за движением бурных, вспененных событий, смело, размашисто набросанных широкой кистью Вишневского, зритель разглядывает подробнейшую драматическую прорисовку фигур первого и дальних планов» (Кремлев, 1966: 20).

К 50–летнему юбилею фильма «Мы из Кронштадта» киновед Олег Якубович (1925–2001) в очередной раз отметил, что это фильм – «живой среди живых, признан классикой советского кино, любим зрителями» (Якубович, 1986: 22).

Итак, начиная от премьеры, в советские времена официальная точка зрения на фильм «Мы из Кронштадта» не менялась: он считался киноклассикой, воспевающей революцию и партию большевиков.

Удивительно другое. И в XXI веке, теперь уже российское киноведение (в духе "свита делает короля") по–прежнему пытается усиленно поддерживать миф о том, что «Мы из Кронштадта» – бессмертный шедевр, киноклассика, имеющая «высочайшее художественное качество» (Салынский, 2010: 148).

Аналогична и точка зрения киноведа Льва Парфенова (1929–2004), высказанная им в статье, написанной тоже в постсоветские времена: «Классические произведения искусства, как известно, отличаются глубоким художественным постижением жизни в ее реальной сложности. Поэтому они выдерживают испытание временем, обнаруживая с годами и то, что раньше по разным причинам не замечалось. "Мы из Кронштадта" – классика

отечественного кино. Задуманный с позиций идеологии 30–х годов, фильм оказался многомернее по своему содержанию. Пересматривая фильм через много лет после создания, можно убедиться, что он передает оглушение трагизма братоубийственной Гражданской войны, беспощадной и с той и с другой стороны. ... Создатели фильма верили, что их персонажи отстаивали справедливость, боролись за свободу и счастье людей труда. Верили в это и кронштадтские моряки 1919 года, ставшие героями фильма, поэтому, не колеблясь, шли на битву и смерть. Теперь мы знаем, что всего лишь через два года многие из них утратили эту веру. Тяжелое положение крестьянства, выходцами из которого являлось большинство моряков, приведет к Кронштадтскому мятежу. ... Люди в серых шинелях с погонами с того же обрыва летят в море... Простые солдаты, такие же русские люди, волею судьбы оказавшиеся по другую сторону баррикад, – так по прошествии нескольких десятилетий прочитываются эти кадры. Они трагичны в своем историческом существе. Как и весь фильм. Но так было, и в этом смысле "Мы из Кронштадта" – трагический слепок со времени. Фильм имел завидную судьбу, был любим несколькими поколениями зрителей, остался и поныне в числе лучших произведений отечественного кино» (Парфенов, 2003).

Если обобщить все современные киноведческие дифирамбы в пользу фильма «Мы из Кронштадта», мы получим следующее:

– персонажи ленты изображены и сыграны глубоко и отражают матросскую солидарность;

– авторы правдиво показали трагизм беспощадной братоубийственной гражданской войны;

– картина отличается новаторским изобразительным решением.

Что можно сказать по этому поводу?

Как уже отмечалось выше, никакой глубины в раскрытии характеров персонажей в фильме Ефима Дзигана нет. Напротив, господствуют тогдашние штампы: комиссар благороден, смел, верен коммунистическим идеалам, любит и жалеет детей. Белогвардейцы злы, жестоки, безжалостно убивают мальчика, не обращая внимания на просьбы красных моряков оставить его в живых. Нелепый «пскопской» вояка, которого белые, видимо, силком затащили в свои ряды, выглядит как шут гороховый. Анархиствующий моряк поначалу куражится, но потом становится на идеологически верные коммунистические позиции. К примеру, при той же революционной ориентации характеры персонажей в фильме «Чапаев» были раскрыты, куда ярче и объемнее...

Никакого акцента на «братоубийственности» гражданской войны в фильме Ефима Дзигана, на мой взгляд, нет. Авторы однозначно стоят на позициях «хороших красных», «плохих белых» и «несознательных личностях» между ними.

Всё это мне напоминает попытки некоторых современных киноведов сделать из фильма «Броненосец «Потемкин», оправдывающего революционный бунт и насилие, чуть ли не ультра-гуманистическое произведение о «братстве»...

Что касается изобразительного решения, то оно, на мой взгляд, очень далеко от действительного формального новаторства «Броненосца «Потемкина». Хотя, разумеется, оператор Наум Наумов–Страж (1898–1957) был профессионалом своего дела и, думается, все, что и сегодня восхищает киноведов (композиция, ракурсы, изощренное использование различных оттенков черно–белой гаммы) – это его заслуга. Во всех своих последующих фильмах, где Ефим Дзиган уже не сотрудничал с Наумовым–Стражем, изобразительное решение вышло уже вполне ординарным, а часто и просто банальным...

Перехожу к своему (понятно дело, весьма субъективному) заключительному выводу: Ефим Дзиган – характерный пример искусственно созданного официозного киноклассика. На самом деле – он был обычным политическим конъюнктурщиком, никогда не поднимавшимся над средним художественным уровнем советской идеологической кинопродукции. А «Мы из Кронштадта» – никакой не шедевр, а построенная на революционных стереотипах лента, прославляющая революцию и большевиков.

О других фильмах Ефима Дзигана («Железный поток», «Всегда начеку») можно прочесть здесь (Федоров, 2020).

Мнения нынешних зрителей о фильме «Мы из Кронштадта» часто полярны:

«Фильм очень сильный и всегда потрясал и захватывал внимание. Другое дело, что произошел разрыв поколений вместе со свержением Советской власти. Все идеалы опорочены, опошлены, а раз так, то и молодежь воспринимает этот фильм в свете того, как

их сейчас учат в школе: "проклятые комуняки погубили процветающую царскую Россию", "преступный Октябрьский переворот", "Советское искусство – одни бездарные агитки"» (С. Голутвин).

«Фильм чисто большевистская агитка и не более. Жаль, что наши люди воспитаны на таких, с позволения сказать, фильмах. В фильме показаны благородные матросы сражающиеся с ордой белогвардейцев, английская эскадра. На самом деле белых было немного. А союзники ввели свои корабли в Финский залив... но, простояв там, ушли. Правда и то, что попавших в плен коммунистов и моряков солдаты русской армии расстреливали. В фильме показано, что топили с камнями. Что же – по заслугам. А так фильм чисто для своего времени. Не более» (Дроздовец).

«Фильм уныло–агитпропный. Как пример агитипропа той эпохи – любопытно. Но не более... Как–то уж примитивно. Может на соответствующую аудиторию рассчитано» (Драконит).

Емельян Пугачёв. СССР, 1979. Режиссер Алексей Салтыков. Сценарист Эдуард Володарский. Актеры: Евгений Матвеев, Вия Артмане, Тамара Сёмина, Ольга Прохорова, Пётр Глебов, Григоре Григориу, Виктор Павлов, Фёдор Одиноков, Владимир Шакало, Борис Галкин, Вацлав Дворжецкий, Борис Плотников, Игорь Горбачёв, Анатолий Азо и др. **19,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Салтыков (1934–1993) за свою творческую карьеру поставил 16 фильмов, десять из которых («Друг мой, Колька!», «Председатель», «Бабье царство», «Директор», «Возврата нет», «Семья Ивановых», «Сибирячка», «Полынь – трава горькая», «Емельян Пугачев», «Крик дельфина»), вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Кинокритик Валерий Кичин писал об этой масштабной исторической драме так: «Лучшее, что есть в фильме, связано именно с образом Пугачева в исполнении Евгения Матвеева. Перед нами человек, много переживший, полной мерой испытавший все тяготы, выпавшие на долю народа, и дерзнувший бросить вызов судьбе, посягнуть на, казалось, от века существующие установления. ... Второй главный образ фильма — народ. Бесправный, нищий, но полный клокочущих в глубине сил, не покорившийся горькой судьбине, накапливающий энергию для неизбежного взрыва. Постоянное ощущение тесной, неразрывной связи этой общей, коллективной, народной судьбы и жизненного пути такой личности, как Емельян Пугачев,— и сообщает истинную историчность этому фильму, не свободному от постановочных излишеств и некоторой театральности, но в наиболее удавшихся своих эпизодах неизменно волнующему и правдивому» (Кичин, 1979).

На мой взгляд, несмотря на все усилия, Алексей Салтыков (1934–1993) в 1970–х – 1980–х не смог подняться до уровня своих лучших работ – «Председателя» и «Бабьего царства»...

Мнения зрителей XXI века о «Емельяне Пугачеве», как это часто бывает, разделились:

«Одна из лучших исторических картин. Евгений Матвеев – гений народных образов, прекрасно сыграла роль императрицы Вия Артмане» (Илья).

«Фильм по тем временам поставлен красочно, с большим постановочным размахом, впечатляющими батальными сценами. Но трактовка образа Пугачева все–таки слишком хрестоматийная, слишком советская и соцреалистическая» (Б. Нежданов).

Михайло Ломоносов. СССР, 1955. Режиссер Александр Иванов. Сценарист Леонид Рахманов. Актеры: Борис Ливанов, Аста Виханди, Антс Эскола, Герман Хованов, Янис Осис, Владимир Сошальский, Алексей Консовский, Владимир Белокуров и др. **19,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Иванов (1898–1984) поставил 18 фильмов, пять из которых («На границе», «Сыновья», «Звезда», «Михайло Ломоносов» и «Поднятая целина») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов. Одна из них – военная драма «Звезда», снятая в 1949 году, но вышедшая в прокат только после смерти И.В. Сталина в 1953 году.

По мнению киноведа Петра Багрова, режиссер Александр Иванов (1898–1984) снял драму «Михайло Ломоносов» «по всем канонам сталинских биографических лент. Режиссеру пришлось преодолевать стандартные трудности — о них он подробно пишет в дневнике. Но съемки затянулись, и фильм, вышедший в оттепельном 1955 году» (Багров, 2002) и не вызвал особого энтузиазма кинопрессы.

Мало кто из современных зрителей помнит этот фильм, но те, кто не забыл, вспоминают его с удовольствием: «Лучший исторический и биографический фильм. Отличная игра актеров, музыка. Такого больше никогда не снимут» (Тома). «Дерзнул бы кто–нибудь из нынешних режиссёров снять подобного уровня кино. С подлинной глубиной и любовью к народу нашему... Без гнусной "правды и жизненности", но с настоящим художеством. Что б задевать самые высокие струны в человеке... Э–эх...» (А. Карташев).

Живой труп. СССР, 1969. Режиссер и сценарист Владимир Венгеров (по одноименной пьесе Л.Н.Толстого). Актеры: Алексей Баталов, Алла Демидова, Олег Басилашвили, Лидия Штыкан, Елена Чёрная, Софья Пилявская, Евгений Кузнецов, Светлана Тома, Олег Борисов, Иннокентий Смоктуновский и др. **19,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Венгеров (1920–1997) поставил 13 фильмов, 7 из которых («Кортик», «Два капитана», «Рабочий поселок», «Живой труп» (две экранизации), «Балтийское небо», «Порожний рейс») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В год выхода драмы «Живой труп» на экраны кинокритик Михаил Блейман (1904-1973) писал, что эта картина «в известной степени как будто противостоит «Дворянскому гнезду» с его пышностью. Здесь все подчеркнуто скромно и подчеркнуто достоверно. Скромна уставленная «бесстильной» рыночной мебелью квартира Протасова, скромны комнатки деревянного домика в Новой деревне, где живут цыгане. Мало того, в фильме режиссера В. Венгерова удивительно внимание к реалистической детализации, к безукоризненной точности. ... Выстраивая свой фильм, В. Венгеров был, конечно, поставлен перед необходимостью сокращения толстовских текстов и, к сожалению, был вынужден пожертвовать теми текстами, которые создавали непрерывность движения характера Протасова. Вместе с тем драматические «пики» не могли быть опущены — фильм стал бы бессвязным. И вот незаметно для авторов центр фильма стал смещаться. Трагедия Протасова, который не может жить той жизнью, к которой его вынуждают обстоятельства, замещается драмой Лизы Протасовой и любящего ее Каренина. Фильм становится не столько трагедией Протасова, сколько драмой ситуации, парадоксальность которой в том, что любящая Протасова Лиза и милый человек Каренин как бы вынуждают Протасова кончить самоубийством. Конечно, можно трактовать «Живой труп» и так, но такая трактовка мельчит образ Протасова, превращает его в персонифицированную частность сложной и выигрышной драматической ситуации. А ведь главное в «Живом трупе» — Протасов с его невозможностью жить ложной жизнью, с нежеланием служить, пресмыкаться, делать пустое, говорить ежедневно ложь. И совсем не случаен в его судьбе именно цыганский мотив. Вспомним, что означали цыгане в литературе всего русского XIX века — они были символом свободы от условностей, жизни дикой, естественной и свободной. ...

Я не могу согласиться с упреками, которые обращают к исполнителю роли Протасова А. Баталову. Критики не в его пользу сопоставляют образ, созданный им, с образами, созданными на театре М. Романовым, Н. Симоновым. Между тем Баталов играет свою роль верно, с пониманием характера своего героя, играет достоверно! Беда в том, что фильм не дает ему простора, места, ему отведенного в фильме, совсем не достаточно. У него нет возможности размышлять, нет возможности сопоставлять ситуации, прийти к решению оставить жизнь, стать сначала «живым трупом», а потом умереть. Беда тут в том, что актер не мог сыграть больше того, что ему было предоставлено сыграть режиссером фильма. Ошибка режиссуры «Живого трупа» в том, что она уравняла аксессуары с драмой, подробности трагедии, пусть и толстовские, с ней самой. Подробности здесь иногда к месту,

они характеризуют среду, и характеризуют ее точно. Но беда в том, что они замещают трагедию личности, ту трагедию, о которой писал Толстой и которую мы имели право увидеть на экране.

Буквальное следование в «Живом трупе» толстовским подробностям низводит трагедию до бытовой драмы. В этом фильме уравнены обстоятельства трагедии с нею самой, а следовательно, исчезает трагедия. И все-таки мне многое нравится и в «Дворянском гнезде», и в «Живом трупе». Оба фильма, несомненно, отмечены культурой, вниманием к литературе, оба демонстрируют несомненное мастерство, броское и яркое в «Дворянском гнезде» и реалистически добротное в «Живом трупе». Наконец, в обоих фильмах отлично играют актеры — назову хотя бы И. Купченко и Н. Михалкова в «Дворянском гнезде» и А. Баталова, А. Демидову, О. Басилашвили в «Живом трупе». Но тем не менее я вынужден сказать, что замыслы фильмов и А. Михалкова-Кончаловского, и В. Венгерова были интереснее и значительнее, нежели способы их реализации» (Блейман, 1969).

Зрители XXI века до сих пор спорят об этом фильме:

«Лучший "Живой труп"! Все актёры на своих местах. Особенно понравились Баталов и Демидова — лучший тандем! Демидову для себя "открыл заново" — величественная, гордая актриса перевоплотилась в слабую, глубоко страдающую, скромную женщину. Браво! Не могу закрыть глаза на отступления от пьесы — они нарушают смысл текста (сцена беседы родителей Маши с Протасовым, "гибель" Феди, сцена в трактире). Чего мне совсем не понравилось, так это то, что сделали с обычным героем пьесы — Иваном Петровичем. Зачем его превратили в полумистического сумасшедшего? Очевидно, очень уж хотели снять в фильме Смоктуновского и придумали ему подходящий образ, но в пьесе-то всё совсем не так! Зато финал, который тоже изменили, на мой взгляд, стал правильнее, интереснее. Вообще приходиться закрывать глаза на недостатки, так как более удачной экранизации этой пьесы нет и, пожалуй, не будет» (А. Селеверов).

«Фильм местами вымученный. Может от того, что уже в шестидесятых людям снимавшихся в нем было трудно примерить на себя внутренние драмы героев живших во времена Льва Толстого. Нет в этой истории вечных вопросов бытия, а моральная проблема насквозь фальшива и искусственна. Человек застрелился потому, что ему противны речи адвокатов при разводе! От того и некоторая картинность созданных образов. Всех за исключением роли в исполнении Олега Борисова. Баталов и Демидова, по-моему, просто не совсем понимали, что нужно играть. Так как слишком уж велика раздвоенность личностей представленных персонажей. А потому "искренне любящий человек" получился только у актрисы второго плана игравшей Сашеньку. Запомнилась правда фраза Федора Протасова: Мы любим людей за то добро, которое для них сделали и ненавидим за зло, что мы им причинили" Роль законченного эгоиста Баталову и вправду не удалась хотя, повторюсь, он там совсем не злой человек» (Кокакома).

Заговор обреченных. СССР, 1950. Режиссер Михаил Калатозов. Сценарист Николай Вирта (по собственной одноименной пьесе). Актеры: Людмила Скопина, Павел Кадочников, Владимир Дружников, Борис Ситко, Всеволод Аксёнов, Луиза Кошукова, Людмила Врублевская, Иван Пельтцер, Илья Судаков, Софья Пилявская, Александр Вертинский, Максим Штраух, Олег Жаков, Валентина Серова, Ростислав Плятт и др. **19,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Калатозов (1903–1973) поставил 12 полнометражных игровых фильма, пять из которых («Верные друзья», «Летят журавли», «Валерий Чкалов», «Заговор обреченных», «Вихри враждебные») вошли в тысячу наиболее популярных советских кинолент.

Парадоксально, но автор плакатно-антизападного, переполненного пропагандистскими штампами, примитивного по драматургии «Заговора обреченных» Михаил Калатозов всего через семь лет после этого прославился гуманистическим шедевром «Летят журавли», получившим «Золотую пальмовую ветвь» Каннского фестиваля. Но тогда, на пике идеологической конфронтации, М. Калатозов создал своего рода политический комикс, покадрово иллюстрирующий газетные передовицы «Правды» и «Красной звезды».

…В некой восточно-европейской стране (по всем приметам — Чехословакии) создан широкий альянс заговорщиков (националисты, католики, бывшие нацисты и примкнувшие к ним социал-демократы), идейно и финансово поддержанный США и их «югославскими приспешниками» (фильм вышел на экран на пике обострения отношений между Сталиным и Тито). Единственной силой, защищающей «подлинные интересы трудящихся», в этой стране оказываются, разумеется, коммунисты, твердо и бесповоротно ориентированные на Советский Союз (авторы даже не задумались над тем, насколько пародийно/разоблачительно звучал в фильме их лозунг: «Клянемся Сталину и советскому народу — беречь свободу и независимость нашей страны!»). Разогнав по большевицкому образцу 1917-1918 годов местный парламент, коммунисты легко одерживают победу над «обреченными» депутатами (избранными, между прочим, путем демократических выборов)…

В фильме были заняты многие известные актеры того времени (П. Кадочников, В. Дружников, М. Штраух и др.), потенциально способные сыграть объемные характеры. Однако в данном случае от них требовалось иное — жестко акцентированный гротеск и пафос. И надо сказать, с этой задачей они справились отменно: в «Заговоре обреченных» нет ни одного живого, мало-мальски очеловеченного персонажа…

Так что свою политическую миссию в холодной войне «Заговор обречённых» отработал на все сто процентов…

Засто в 1952 году Министр кинематографии СССР Иван Большаков (1902–1980) был очень доволен работой Михаила Калатозова (1903–1973): «Фильм «Заговор обреченных»… является ярким обличительным памфлетом против американских империалистов, пытающихся нагло вмешиваться во внутренние дела стан народной демократии. Фильм «Заговор обреченных» с волнующей силой раскрывает победоносную борьбу трудящихся одной из стран народной демократии под испытанным руководством коммунистической партии за укрепление в своей стране диктатуры пролетариата. За национальную независимость против внутренней и международной реакции. … Особенно удались сцены, в которых показан революционный народ, борющейся за свою свободу и независимость, нарастающий революционный подъем в стране, авангардная роль коммунистической партии в борьбе за национальную независимость Родины. Постановщик применил много изобретательности в показе врагов народа, политических подонков общества и их гнусной, подрывной работы. Многими удачно найденными характерными деталями он обнажает перед нами отвратительный облик предателей национальных интересов страны. Их звериную ненависть к победившему народу. Хорошо и правдиво постановщик вывел в картине образ американского посла Мак–Хилла, вдохновителя и руководителя внутренней реакции, и с глубокой убедительностью разоблачает типичные для американского империализма приемы и способы закабаления свободолюбивых народов. … Вдохновенно и талантливо провела роль Ганны Лихты… Л. Скопина. … создавая многогранный образ передовой женщины–коммунистки нашего времени, выдающегося борца за коммунизм» (Большаков, 1952: 27–28).

Аналогичного мнения придерживался один из самых влиятельных кинокритиков того советских времен Ростислав Юренев (1912–2002): «Жизнь показала, что, так же как в свое время в СССР, в странах народной демократии кулачество является важнейшим оплотом контрреволюции. И в фильме появился многозначительный эпизод обнаружения спрятанного кулаком хлеба. … М. Штраух даёт новую, несомненно, более яркую и политически острую, чем в театре, характеристику Мак–Хилла. Ему удалось показать умного и опасного врага, обнаглевшего до крайности в предвидении успехов и растерявшегося перед лицом справедливости, перед фактом победы народа. С силой настоящей реалистической сатиры актёр разоблачает наглеца, открыто грозящего атомной бомбой. Своеобразно и убедительно играет А. Вертинский кардинала Бирнча. Капризные интонации, изощрённый жест, напыщенность князя римской церкви служат прикрытием для прожжённого диверсанта и заговорщика. Вертинский подчёркивает как бы два плана психологии кардинала: изысканность, аристократизм – сверху, и злобу, трусость – внутри. … Фильм «Заговор обречённых» – произведение искусства, рассказывающее правду о борьбе свободолюбивых народов под руководством коммунистических партий с тёмными силами международной реакции, за строительство социализма. Фильм «Заговор обречённых» –

правдивое и яркое произведение советского киноискусства – новый вклад в борьбу за мир, за свободу и независимость народов, за коммунизм» (Юренев, 1950).

Фильм «Заговор обреченных», обличающий американский империализм с коммунистических позиций, был снят и вышел в прокат в самый разгар холодной войны между СССР и Западом.

События дальнейших десятилетий показали, что в борьбе за международное влияние СССР и Запад часто применяли похожие методы и приемы, которые позже в трансформированном виде стали использоваться и в постсоветские времена. Однако это нисколько не оправдывает плакатно–комиксную природу «Заговора обреченных». На мой взгляд, этот фильм был и остается ярким кинематографическим образцом пропаганды, лишенной художественной ценности…

Домой. СССР, 1960. Режиссер Александр Абрамов. Сценарист Петр Белобородов. Актеры: Иван Переверзев, Надежда Чередниченко, Зоя Александрова, Пантелеймон Крымов, Николай Крючков, Кирилл Лавров, Любовь Малиновская, Юрий Медведев, Майя Менглет и др. **19,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Абрамов (1913-2002) поставил всего два полнометражных игровых фильма («Авария» и «Домой»), и им удалось войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

Главный персонаж колхозной драмы «Домой» после долгого отсутствия приезжает в родную деревню и понимает, что без него там не обойтись…

Мнения зрителей об этом фильме сегодня существенно расходятся:

«Конечно, это гениальный фильм! Я считаю, что Переверзев – Великий Артист, а это его самая Великая роль. Здесь всё – и характер, и страдания, и предательство, и, конечно, любовь! Славный фильм чудных лет! С Великими Актёрами на экране!» (Алексей).

«Ну, сказать, что фильм гениальный – слишком круто. Обычный фильм тех лет, ничем особо непримечательный. У Переверзева были куда более интересные и значительные роли» (Ф. Козлов).

Приключения Кроша. СССР, 1962. Режиссер Генрих Оганисян. Сценарист Анатолий Рыбаков (по собственной одноименной повести). Актеры: Николай Томашевский, Андрей Юренев, Никита Михалков, Вера Белякова, Николай Парфёнов, Владимир Кашпур, Нина Шатерникова, Лариса Лужина, Савелий Крамаров и др. **19,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Генрих Оганисян (1918–1964) в первую очередь известен зрителям по своему комедийному хиту «Три плюс два», но «Девичья весна» и «Приключения Кроша» тоже вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. С учетом, что Н. Оганисян за свою короткую жизнь поставил всего три полнометражных игровых фильма, это очень высокий показатель.

История о практике старшеклассников на автобазе тронула зрительские сердца, в том числе и участием тогда еще начинающих актеров Никиты Михалкова и Савелия Крамарова…

У «Приключений Кроша» немало поклонников и сегодня:

«Фильм превосходный! Очень полезен школьникам! Да не только школьникам, вообще всем. Очень интересно наблюдать, как складывались отношения на производстве. Не перестаю восхищаться, какие всё таки снимали раньше душевные, добрые фильмы! А музыка какая! Сейчас же вообще не снимают фильм о производстве, только про ментов, бандитов, неправдоподобные сериалы про войну. Специально скачал фильм о Кроше, чтобы показать на работе! Все были очень довольны и согласились со мной, что фильм превосходный» (Сергей).

«Фильм прекрасен, все хороши… У фильма нежная тональность, а Крош – рыцарь без страха и упрёка. Полное соответствие литературному произведению. Анатолий Рыбаков –

великий детский писатель, его "Кортик", "Бронзовая птица", произведения о Кроше – одни из лучших книг для детей» (Кинодруг).

«Первый раз смотрел фильм еще в советские годы, учась в средней школе... Сейчас вспомнил о нем, пересмотрел. Прекрасная музыка, правдивые характеры персонажей, старая и новая, строящаяся Москва. Все фильмы тех лет пронизаны любовью к нашей столице, подрастающему поколению, новому светлому будущему (я не о коммунизме, скорее, об ощущении оттепели, весны что ли). Увы все потеряно» (Михаил).

Грешный ангел. СССР, 1963. Режиссер Геннадий Казанский. Сценарист Михаил Берестинский. Актеры: Ольга Красина, Николай Волков (ст.), Нина Веселовская, Геннадий Фролов, Юрий Медведев, Борис Чирков, Галина Волчек и др. **19,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Геннадий Казанский (1910–1983) известен многими своими работами в кинематографе: за свою творческую карьеру он поставил 16 фильмов, часть из которых вошли в тысячу самых популярных советских кинолент («Горячее сердце», «Старик Хоттабыч», «Человек–амфибия», «Музыканты одного полка», «Угол падения», «Грешный ангел»). Главным его хитом был, конечно, «Человек–амфибия» (65,5 млн. зрителей), но и «Старик Хоттабыч» тоже собрал немалую аудиторию.

Главная героиня этой весьма острой для первой половины 1960-х драмы – школьница, которая попала в интернат, так ее родители попали под волну репрессий. Там она сталкивается со многими проблемами, в том числе и с религиозным искушением...

В год выхода «Грешного ангела» в прокат эта картина была оценена советской кинопрессой вполне позитивно: «Самое сильное, самое цельное впечатление в фильме оставляет образ Веры в первую очередь благодаря исполнительнице этой роли — несомненно одаренной, с прекрасными артистическими данными Ольге Красиной. ... всякий раз в её игре все было предельно убедительно: ни одного неточного движения, ни одной приблизительной интонации. ... Актрисе чуждо не только какое-либо подчеркивание, тем более нажим, ей не свойственна даже еле уловимая ретушь, накладываемая на портрет. Красина благородно, сдержанно показывает и горе и радость Веры, отчаяние и великодушие, умение быть благодарной и упорное стремление остаться самой собой, ни в чём не отступить от своих мыслей и чувств» (Залесский В. Человек не остался один // Искусство кино. 1963).

Интерес к этой драме сохранился у кинокритиков и в XXI веке:

«Как ни странно, религиозный мотив, слабо прописанный, довольно быстро выветривается из картины, оставляя место куда более интересной теме о возможности жить по правде в лицемерных реалиях. Вера вынуждена врать, что её родители сидят в лагерях по политическим статьям, а в фильме не раз звучат острые вопросы: «Вы коммунист или член партии?», «А как же демократия?», да и обучение в интернате ведётся сплошь по методичкам, в которых главное зазубрить предмет, а не понять его. Мир бюрократии, в котором каждый человек — это винтик, начинается именно со школы» (Сабыров Р. Грешный ангел. 2018. https://kritikanstvo.ru/movies/greshnyijangel/).

«Установку партии и правительства режиссёр Казанский всё же реализовал, но вполне анекдотическим образом. Фильм получился «антикультовым» вдвойне... Казанский был добрым режиссёром: добрым без соплей, понимающим и чувствующим детей, с которыми работать умел отменно. И получилась у него не экранизация актуальных директив ЦК, а серьёзное и благородное детское кино про жизнь, которая — а для детей особенно — не чёрная и не белая, а разная» (Трофименков М.«Грешный ангел» Геннадия Казанского // Коммерсантъ Weekend. 2016. № 39. С. 28).

Казнены на рассвете... СССР, 1965. Режиссер Евгений Андриканис. Сценаристы: Алексей Нагорный, Гелий Рябов, А. Ходанов. Актеры: Вадим Ганшин, Елизавета Солодова, Татьяна Конюхова, Владимир Честноков, Светлана Швайко, Сергей Курилов, Константин Худяков, Андрей Файт и др. **19,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Известный кинооператор Евгений Андриканис (1909–1993), снявший такие фильмы, как «Машенька», «Отелло», «Рассказы о Ленине» и др., как режиссер поставил всего два фильма, но оба из них – мелодрама «Северная повесть» и драма «Казнены на рассвете» – вошли в тысячу самых популярных фильмов СССР.

В картине «Казнены рассвете...» рассказана драматическая история старшего брата В.И. Ленина – Александра Ульянова (1866-1887), народовольца, арестованного за подготовку покушения на императора Александра III, а затем повешенного...

Кинокритик Всеволод Ревич отнесся к этому фильму строго, упрекнув его в том, что «человеческая жизнь предстает здесь в перечислении широко известных имен, цитат, хрестоматийных фактов. О попытке их художественного осмысления нет и речи. В соответствии со сценарием выглядит и режиссерская трактовка темы. ... Имя оператора Евгения Андриканиса широко известно с советском кинематографе и не нуждается в рекомендациях. Однако опыта его великолепного операторского искусства оказалось недостаточно для режиссерского воплощения кинотрагедии. «Казнены на рассвете...» - вторая работа Е. Андриканиса в качестве режиссера-постановщика. Поэтому сегодня мы имеем право констатировать печальный факт: наш кинематограф, потеряв прекрасного оператора, не обрел столь же интересного режиссера» (Ревич, 1965: 20). Ревич В. Иллюстрации к истории // Искусство кино. 1965. 4: 17-20.

Мнения нынешних зрителей об этой ленте расходятся:

«Очень люблю этот фильм. Он о благородстве, о любви к Отечеству, искренней, настоящей, о жертвенности во имя идеалов. В. Ганшин сыграл настолько хорошо, что и через тридцать лет, когда я вновь увидела этот фильм, впечатление осталось прежним. ... Как бы кто ни относился к русской истории, революционные события из нее не выкинуть. Каждый решает сам, что ему больше нравится, но не надо это делать искусственно и превращать зрителей в зомбированные заурядности» (НВЧ).

«Сегодня эту пафосную революционную муть смотреть невозможно. Поэтому ее и не показывают по телевизору» (Искатель).

Волчья стая. СССР, 1975. Режиссер Борис Степанов. Сценарист Василь Быков (по собственной одноименной повести). Актеры: Анатолий Грачёв, Валентин Никулин, Светлана Кузнецова, Владимир Грицевский, Михаил Феоктистов, Валентин Белохвостик, Ростислав Янковский, , Геннадий Гарбук, Владимир Антоник и др. **19,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Борис Степанов (1927-1992) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, два из которых («Батька» и «Волчья стая») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

... Во время Великой Отечественной войны четверо партизан пытаются пробраться к своим, но на этом пути их ждут суровые испытания...

Советская кинопресса отнеслась к этой экранизации повести Василя Быкова «Волчья стая» довольно строго.

Так кинокритик Борис Рунин (1912-1994) писал на страницах журнала «Советский экран», что «авторы фильма хотя добросовестно перенесли ее на экран, но так и не перевели на язык другого искусства. ... Конечно, воплотить на экране необычайно насыщенную внутреннюю жизнь героя «Волчьей стаи», какой она раскрыта в повести, не так-то просто. Но ведь сколько материала пропало! ... авторы экранизации уподобились робким переводчикам-буквалистам и держались за исходный материал, боясь от него отойти даже там, где он сам того требовал... Однако будем объективны и отдадим должное убеждающей силе таланта Василя Быкова. Даже будучи лишь посильно пересказанной для кино, его «Волчья стая» все равно не может оставить зрителя безучастным. Вопреки всем ее несовершенствам, в ней бьется благородная идея утверждения человечности как необходимой основы людских поступков. Идея превосходства гуманности, самоотверженности и добра над звериной жестокостью войны» (Рунин, 1975).

А вот многим нынешним зрителям «Волчья стая» нравится до сих пор:

«Прекрасная экранизация произведения Василя Быкова. Очень люблю его книги и советские фильмы, поставленные по его повестям» (Руссе).

«Замечательный фильм... когда смотрела, то полностью погрузилась в атмосферу тех военных лет. ... Великолепная режиссура. Прекрасная работа Артистов. ... Получился фильм, который берет за душу» (Альфия).

К новому берегу. СССР, 1955. Режиссер Леонид Луков. Сценаристы Владимир Алексеев, Леонид Луков (по роману В. Лациса). Актеры: Жанис Приекулис, Велта Лине, Лидия Фреймане, Янис Осис, Юрий Юровский и др. **19,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Леонид Луков (1909–1963) за свою карьеру поставил 22 фильма, многие из которых («Большая жизнь», «Донецкие шахтеры», «К новому берегу», «Об этом забывать нельзя», «Разные судьбы», «Олеко Дундич», «Две жизни», «Верьте мне, люди») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Действие этой драмы о судьбе латышской семьи охватывает несколько десятилетий – от 1920-х до 1950-х годов. Понятно, что эта драматическая история получила необходимую в то время идеологическую трактовку...

В «Истории советского кино» фильм «К новому берегу» оценивался весьма негативно: «Сценаристы... не пошли далее механического спрессования сюжета романа, многие эпизоды были переданы скороговоркой. В результате первый цветной игровой фильм в истории латвийского кино в художественном отношении оказался бедным и бесцветным» («Истории советского кино. Ч. 4. М., 1978. С. 273).

В итоге этот фильм оказался сегодня основательно забытым – как киноведами, так и аудиторией...

Пятеро из Ферганы. СССР, 1963. Режиссер Юлдаш Агзамов. Сценаристы: Николай Рожков, Адхам Рахмат. Актеры: Дмитрий Масанов, Ульмас Алиходжаев, Халида Исхакова, Алла Ледовая и др. **19,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юлдаш Агзамов (1909-1985) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, остросюжетные «Горячие тропы» — и драма «Пятеро из Ферганы» стали у него самыми популярными лентами.

В драме «Пятеро из Ферганы» рассказывается о первом комсомольском секретаре Туркестана - Абдулле Набиеве, а без малого двадцать миллионов зрителей, посмотревших эту ленту за первый год ее демонстрации в кинозалах, наверное, можно в какой-то степени объяснить ее популярностью в среднеазиатских республиках. Однако в XXI веке эта картина оказалась полностью забытой практически всеми – от кинокритиков до зрителей...

Гибель эскадры. СССР, 1966. Режиссер Владимир Довгань. Сценаристы Александр Корнейчук, Григорий Поженян (по мотивам одноименной пьесы А. Корнейчука). Актеры: Борис Ливанов, Светлана Коркошко, Георгий Мартынюк, Николай Гринько, Николай Талюра, Михаил Заднепровский, Геннадий Юхтин, Герман Качин, Георгий Жжёнов, Юрий Леонидов, Владислав Стржельчик и др. **19,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Довгань (1929–2006) поставил 17 фильмов, четыре из которых («Грозные ночи», «Сердце не прощает», «Трое суток после бессмертия», «Гибель эскадры») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Гибель эскадры» – драма, рассказывающая о событиях лета 1918 года, когда возникла опасность захвата немецкими войсками Черноморского флота.

«Идеологически выдержанная» советская кинокритика отнеслась к прославляющей революцию драме «Гибель эскадры» с подобающим пиететом.

Например, критик Лидия Вирина писала, что «А. Корнейчук и постановщик В. Довгань решили «Гибель эскадры» как гимн величественному народному делу. Однако художников не упрекнешь в тенденциозном однообразии художественных средств и красок. Высокий трагизм граничит с трогательностью, гнев — с юмором и лирикой, публицистическая острота, свободные эпические ритмы, прозрачная поэзия дополняют друг друга. Сложные батальные сцены, эпизоды напряженного идейного поединка большевиков с врагами революции и в то же время гордости: потопление кораблей... В течение фильма режиссер не раз выявляет свою склонность к языку художественных обобщений. Но произведение богато не только образами-символами. Рядом с ними – человеческие портреты, действительно убедительные, правдивые. Один из них – адмирал. Как выдающуюся актерскую победу воспринимаешь игру Б. Ливанова, художника «высшего класса», в этой роли. Все есть в созданном им характере: личная трагедия и историческая обреченность, холодное изящество аристократа, убежденного в своем высокомерии, и исступленный ужас пред близким концом. Творческий дуэт с таким мастером далеко не каждому исполнителю по силам. Особенно сложен он для С. Коркошко, актрисы-дебютантки, оказавшейся достойным партнером выдающегося художника. У ее Оксаны живет революционная страсть, неподдельная чистота идеалов, она нежна и вместе с тем непоколебима» (Вирина, 1965: 8-9).

В 1950–х – 1960–х годах фильмы Владимира Довганя были весьма популярны у советских кинозрителей, однако ключ к зрительским вкусам 1970–х – 1980–х режиссер уже не нашел, и его фильмы, снятые в этот период прокатного успеха не имели. В постсоветские времена В. Довгань фильмов уже не ставил...

Мнения зрителей XXI века о «Гибели эскадры», как это обычно бывает с лентами о революции и гражданской войне, разделяются на «за» и «против»:

«За»: «Мне кажется, что сейчас так играть современные актеры не умеют. ... С большим желанием посмотрел бы этот фильм сейчас, чтобы окунуться в ту атмосферу!» (Александр).

«Против»: «Много завываний, большевистских "драм" и прочего налета советского агитационного искусства. ... К тому же это был очередной этап соревнования Киева и Москвы. ... в Москве "Оптимистическая трагедия" а в Киеве – "Гибель эскадры", причем комиссар разумеется тоже женщина. К исторической правде никакого отношения. Всё, как ни печально, – вранье большевистского разлива» (Б. Ципис).

Софья Грушко. СССР, 1972. Режиссер Виктор Ивченко. Сценарист Вадим Собко (по мотивам собственной пьесы «Голосеевский лес»). Актеры: Нинель Мышкова, Степан Олексенко, Орыся Бурда, Елена Аминова, Лариса Хоролец, Борислав Брондуков и др. **19,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Ивченко (1912–1972) поставил 13 фильмов, из которых 8 («Судьба Марины», «Есть такой парень», «ЧП», «Иванна», «Серебряный тренер», «Гадюка», «Десятый шаг» и «Софья Грушко») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

В этом остросюжетном фильме подпольщица Софья Грушко, находясь в оккупированном гитлеровцами Киеве, сталкивается с самыми суровыми испытаниями...

Кинокритик Татьяна Хлоплянкина (1937-1993) отнеслась к этому перенасыщенному событиями, но психологически и художественно неубедительному фильму со скрытой «нейтральным» пересказом сюжета иронией, подчеркнув, что «авторы как будто ищут всё новые и новые доказательства мужества и стойкости героини, но находят эти доказательства не в характере Софьи Грушко, а в трагических событиях и самых невероятных испытаниях, которые одно за другим обрушиваются на голову героини фильма» (Хлоплянкина, 1972: 16).

И даже в целом комплиментарной книге “Кино Советской Украины» отмечалось, что сценарий «Софьи Грушко» «сохранил черты чисто театральной условности; на экране некоторые ситуации выглядят неубедительно» (Корниенко, 1975).

Да и уже в XXI веке кинокритик Михаил Трофименков писал, что «Софья Грушко» «оборачивается в какой-то момент из экзистенциальной драмы не просто историей о разведчиках, но историей местами почти пародийной» (Трофименков, 2014: 28).

Что касается мнений нынешней аудитории «Софьи Грушко», то они довольно сдержанные: «В целом всё же средний фильм, в основном из-за довольно схематичного сценария» (Б. Нежданов).

Стоянка три часа. СССР, 1975. Режиссер Александр Светлов. Сценарист Юрий Чибряков. Актеры: Лаймонас Норейка, Алексей Горячев, Раиса Куркина, Юрий Гусев, Владимир Емельянов, Вадим Захарченко и др. **19,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Светлов (1939-2018) за свою долгую кинобиографию поставил всего семь полнометражных игровых фильмов, из которых в тысячу самых популярных советских фильмов удалось войти только драме «Стоянка три часа».

В завязке фильма «Стоянка три часа» главный герой (Лаймонас Норейка) оказывается в доме, где когда-то жил его умерший друг и узнает, что его вдова – в больнице, а сын пошел по кривой дорожке…

Кинокритик Наталья Зеленко в своей рецензии, опубликованной на страницах журнала «Советский экран» отмечала, что фильм «Стоянка три часа» «очень уязвим. Его легко критиковать и за поверхностный анализ причин бездуховности, и за стандартные образы дружков из плохой компании, и за слишком своевременное, скоропалительное вмешательство милиции, и мало ли еще за что… Но странное дело, ощущая все слабости ленты, вдруг ловишь себя на том, что к истории, рассказанной с экрана, начинаешь относиться как к абсолютно реальному, достоверному случаю из жизни. Говорят: наши недостатки — продолжение наших достоинств. Может быть, здесь наоборот: достоинства фильма — продолжение его недостатков? Ведь банальность — это еще и общераспространенность. В фильме за многими недоделками, натяжками, за определенной неуверенностью режиссерской руки видится стремление говорить о жизненно важном, авторское доверие к реальности вызывает симпатию» (Зеленко, 1975).

Сегодняшние зрители уже, как правило, к этому фильму не возвращаются. Ну, разве что кто-то упрекнет в том, что «фильм чересчур контрастен — никаких полутонов; все персонажи делятся на откровенно хороших и 100% плохих» (Г. Воланов).

Донецкие шахтеры. СССР, 1951. Режиссер Леонид Луков. Сценаристы Владимир Алексеев, Борис Горбатов. Актеры: Михаил Геловани, Алексей Грибов, А. Мансветов, Г. Пасечник, Виктор Хохряков, Сергей Лукьянов, Василий Меркурьев, Борис Чирков, Анастасия Зуева, Виталий Доронин, Клара Лучко, Владимир Дружников, Лидия Смирнова, Олег Жаков, Пётр Алейников и др. **18,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Леонид Луков (1909–1963) за свою карьеру поставил 22 фильма, многие из которых («Большая жизнь», «Донецкие шахтеры», «К новому берегу», «Об этом забывать нельзя», «Разные судьбы», «Олеко Дундич», «Две жизни», «Верьте мне, люди») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Производственная драма «Донецкие шахтеры» была восторженно встречена в руководящих советских инстанциях.

К примеру, Министр кинематографии Иван Большаков (1902–1980) писал о ней так: «Взволнованно и правдиво показаны современные рабочие и инженеры в фильме «Донецкие шахтеры». Развернутая критика ЦК ВКП(б) идейно–художественных ошибок фильма «Большая жизнь» (вторая серия) помогла сценаристам В. Алексееву и Б. Горбатову и режиссеру Л. Лукову создать высокохудожественный фильм о послевоенном Донбассе, его замечательных людях, новаторах производства. Глубоко изучив жизнь современного Донбасса, не только полностью восстановленного после фашистской оккупации, но и коренным образом реконструированного на основе внедрения советской техники, авторы

фильма со знанием дела нарисовали большое эпическое полотно трудовой борьбы донецких шахтеров за высокую добычу угля» (Большаков, 1952: 16).

Далее в своей книжке И. Большаков последовал проверенным политическим рецептам сравнения современных советских достижений не с современным же уровнем развития капиталистических стран в данной области, а с идеологически выгодным российским уровнем 1913 года: «В центре фильма – старый почетный шахтер... И авторы очень хорошо показывают в картине, какая огромная, непроходимая пропасть лежит между старым, дореволюционным Донбассом, когда шахты принадлежали капиталистам, и современным, социалистическим... Авторы нашли весьма удачный прием для передачи в фильме этих контрастов. В прекрасном новом клубе шахтеров висит картина..., показывающая ужасающую бедность, нищету, забитость жизни шахтеров в дореволюционной России. В кадрах фильма оживает картина художника и... фильм рассказывает о каторжных условиях труда шахтеров..., чтобы потом вновь вернуться в современный Донбасс. Какой жалкой и убогой выглядит капиталистическая техника по сравнению с современной советской мощной техникой! Как несравнима современная добыча угля с тяжелым изнурительным трудом шахтера при капитализме! И как неузнаваемо изменились бытовые условия советских шахтеров по сравнению с дореволюционным временем!» (Большаков, 1952: 17).

Ну, а потом министр плавно переходил к итоговой положительной оценке «Донецких шахтеров» как выдающегося достижения советского кинематографа: «Авторы умело отобрали из многогранной и полнокровной жизни донецких шахтеров самое существенное и важное, наиболее типическое. Героями своего произведения они сделали простых советских людей... Авторы фильма очень хорошо показали в своем произведении заботу нашего правительства и лично товарища Сталина о процветании Донбасса,об улучшении условий труда шахтера. Сценарий написан сочным и образным языком. В нем много народного, шахтерского юмора.Фильм пронизан жизнеутверждающей силой. В нем раскрывается не только радостный сегодняшний день, но и светлое будущее» (Большаков, 1952: 17).

Упрекнув «Донецких шахтеров» за мелкие недостатки (преимущественно касающиеся глубины проникновения в образ некоторых актеров) киновед Александр Грошев (1905–1973) в целом соглашался с И. Большаковым: «В центре фильма «Донецкие шахтеры» – образ потомственного горняка Степана Недоли, испытавшего на себе всю тяжесть капиталистической эксплуатации, труда в темных и мокрых шахтах и познавшего радость социалистического труда в светлых механизированных штреках советского Донбасса. Его биография типична для шахтеров старшего поколения. Показывая жизнь Степана Недоли, авторы убедительно рисуют в фильме контраст между старой и новой шахтой, между убогим бытом шахтеров дореволюционного Донбасса и зажиточной культурной жизнью советских шахтеров» (Грошев, 1952: 207).

В эпоху «оттепели» отношение к «Донецким шахтерам» – и со стороны власти, и со стороны кинопрессы резко изменилось.

Авторы «Краткой истории советского кино» (в числе коих был и киновед А. Грошев, ставший в ту пору ректором ВГИКа) считали, например, что «нельзя признать удачным этот фильм в целом. Он выдержан в том духе помпезности, парадности и внешней эффектности, которым страдал ряд послевоенных фильмов, показывающих жизнь поверхностно и односторонне, без достаточно глубокого проникновения в духовный мир советских людей, а порой искажающих подлинную картину действительности» (Грошев и др., 1969: 355).

Надо отметить, что часть современной аудитории в общем–то вполне разделяют мнение министра И. Большакова:

«Несколько раз посмотрел фильм в День Шахтера. Очень понравился. Актеры замечательные. Снят мой родной Донбасс. С удовольствием посмотрю еще раз» (А. Череповецкий).

Но есть иные точки зрения:

«Фильм перенасыщен пафосом и панегириками "Отцу народов", тем не менее, смотрится интересно, а целое созвездие наших великолепных актёров поднимают его на ещё бОльшую высоту» (Г. Воланов).

«Надеялся, что Горбатов в сценарии не сильно разойдется с романом, но кроме названия шахты "Крутая Мария", да еще усатого вождя, в сюжете ничего общего. А жаль! ... самое интересное – человек с его сомнениями, терзаниями, страстями – этот человек тут

плохо показан. … Все тут в общем благополучно, как и должно быть под присмотром мудрого Сталина, оттого и приторно» (Д.М.).

У озера. СССР, 1970. Режиссер и сценарист Сергей Герасимов. Актеры: Олег Жаков, Наталия Белохвостикова, Василий Шукшин, Валентина Теличкина, Наталья Аринбасарова, Михаил Ножкин, Вадим Спиридонов, Николай Ерёменко и др. **18,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Герасимов (1906–1985) поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, 12 из которых («Семеро смелых», «Маскарад», «Молодая гвардия», «Сельский врач», «Тихий Дон», «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека», «Дочки–матери», «Юность Петра», «В начале славных дел») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Выход в прокат психологической драмы Сергея Герасимова «У озера», построенной на синтезе нравственных и экологических проблем (последние были связаны с сохранением чистоты озера Байкал) стал одним из самых важных культурных событий в СССР.

В этом фильме замечательно сыграли свои роли Олег Жаков и Василий Шукшин и ярко дебютировала юная актриса Наталья Белохвостикова.

Главный редактор журнала «Искусство кино» Евгений Сурков (1915–1988) написал о картине «У озера» беспрецедентную по объему рецензию, опубликованную в двух (!) номерах этого ведущего киноиздания.

Е. Сурков был убежден, что «то очерковое начало, которое так ощутимо дает себя знать в стилистике ленты и которое кинокритикой осознается обычно как дань режиссера модной сейчас документальности, на самом деле имеет еще и другую, более сущностную функцию. Поставив своих вымышленных героев в круг лиц, пришедших в фильм из жизни, и документально точно воссоздав на экране обстановку, среду, в которой его героям предстояло перед нами явиться, Герасимов прежде всего установил очень высокую точку отсчета и для себя, и для операторов, и для актеров. Ведь выйдя на прямую стыковку с действительностью, им всем предстояло естественно и мягко в нее вписаться. И если они смогли это сделать, то только потому, что у автора картины был один и тот же руководящий принцип и при отборе жизненных реалий и при формовке характеров, созданных его творческой фантазией. И в том и в другом случае он одинаково видел не только явление, факт, но и скрытую за ними идею, то, что составляет их историческую сущность. В этом смысле можно, по–моему, говорить и об историчности фильма «У озера». По нему, в отличие от большинства наших картин, воспроизводящих современность только осколочно, через разрозненные внешние приметы, можно судить о времени, об эпохе, можно составить представление о внутреннем, общественном содержании именно наших, шестидесятых годов. … Ведь верно выражает сущность наших дней не только позиция, занятая Черных в споре о Байкале, не только уровень достигнутого в этом споре понимания стоящих перед обществом задач, а и вся нравственная атмосфера фильма, весь образ действительности, в нем возникающий. Под знаком именно такого понимания, в свете такой установки осуществлялись в картине и отбор очеркового материала и разработка характеров основных героев. И это не могло не определить высокую общественно–организующую функцию фильма. … Но в то же самое время [фильм] строится и как произведение остропублицистическое. Раздумья философского значения переплетаются в нем с газетной «злобой дня», а полемика, почти на всем протяжении картины остро волнующая основных действующих лиц, адресуется и к нам, зрителям. Провоцируя нашу активность, эта полемика вплотную ставит нас перед теми вопросами, к которым еще утром адресовал нас публицист–футуролог, не на шутку встревоженный необходимостью охраны биосферы и по возможности более целесообразного гармонического воспроизводства природных ресурсов. И именно эти части картины, взрывающиеся дискуссиями, проникшими на экран из жизни и в жизнь же возвращающимися, и образуют то магнитное поле, к которому прежде всего отклоняется стрелка зрительского интереса» (Сурков, 1971: 43, 15–16).

Подчеркивая важность и значимость фильма «У озера» для кинопроцесса, Е. Сурков писал далее, что, «как показали первые месяцы экранной жизни фильма, зрители нелегко принимают предложенные им «правила игры» и не всегда примиряются с ритмическими

«перегрузками», вытекающими из его двуслойной структуры. Особенно те из них, кто откликается преимущественно на споры о Байкале, ищет на экране прежде всего решения проблемы сбережения природы в условиях стремительно нарастающей научно–технической революции. Но не только они: новый фильм Герасимова рассчитан на постепенное, сосредоточенное вживание зрителей в мир возникающих перед ними взаимоотношений, судеб, на наше непосредственное личное соучастие в нравственных поисках героини. На все более и более полную нашу идентификацию … с ее позицией по отношению к происходящему, с ее мировосприятием. Такое не достигается сразу, вдруг. По собственному опыту знаю: картина «У озера» выигрывает при повторных просмотрах. Новые встречи с нею приносят и новую свежесть, остроту в ее восприятии. И тот, кто — в первый ли, во второй ли раз — всецело и доверчиво отдастся течению фильма, кто погружается в него, внимательно и сосредоточенно следя за тем, как ширится, делаясь все полноводнее, неторопливое его течение, тот, думается, не сможет не испытать на себе затягивающей власти медлительных герасимовских монтажных фраз, действительно (как заметил еще А. Мачерет) напоминающих своим строением тяжело движущуюся, ветвящуюся все новыми и новыми придаточными предложениями толстовскую фразу. Тот испытает радость сосредоточенного вглядывания, вслушивания, вживания в постепенно, исподволь распахивающуюся перед ним жизнь, тот почувствует внутреннюю логику сюжетных сцеплений, их взаимообусловленность и центростремительную энергию. Это не значит, что фильм «У озера» выстроен безупречно. Нет, сцепления между отдельными фабульными элементами нередко так ослаблены, а мотивы, по которым мы попадаем, к примеру, на репетицию «Мадемуазель Нитуш» или в заповедный лесок, где Женьку угораздило поохотится за оленем, так зыбки и трудноуловимы, что внимание наше стопорится, притомляется» (Сурков, 1971: 30).

Высоко оценивал драму «У озера» и Владимир Баскаков (1921–1999), подчеркивая, что «художническое зрение режиссёра обострилось и углубилось. Он сумел увидеть в действительности и воссоздать на экране яркие индивидуальные портреты современников. Лена Бармина (актриса Наталья Белохвостикова), её отец, ученый Бармин (Олег Жаков), начальник строительства Василий Черных (Василий Шукшин) — всё это люди интересные, незаурядные, масштаб их личности соответствует масштабу эпохи, характеру времени» (Баскаков, 1971).

Режиссер и киновед Александр Мачерет (1896–1979) полагал, что в фильме «У озера» убеждает не искусственно придуманная фабульная модель, но свободно развивающийся сюжет, образуемый сложным сцеплением многозначных образов» (Мачерет, 1975).

Мнения зрителей XXI века о драме «У озера» порой противоположны.

«За»:

«С точки зрения режиссерского мастерства эта картина – самая лучшая у Сергея Герасимова. Преодолев много препятствий, методом проб и ошибок, режиссер наконец–то добился отточенности стиля. Очень интересным получилось сочетание художественной постановки и чисто документальных съемок, использование профессиональных актеров и реальных личностей, играющих самих себя. Подкупает прямое обращение к зрителям Лены Барминой, просто, честно и задушевно рассказывающей о своем отце, о своих собственных переживаниях и радостях. Радует и великолепная работа актеров… Проблемы, затронутые в фильме, заставляют переживать, актуальны и поныне» (А. Гребенкин).

«У озера» – мой самый любимый фильм из всех, снятых Великим Мастером С.А. Герасимовым! Потрясающие актёрские работы… Как великолепно сыграна эта роль молодой актрисой Н. Белохвостиковой, сложная роль! Сам Сергей Апполинарьевич Герасимов говорил о героине Лене Барминой, как о «Душе Байкала», как «о Поэзии, об отношении к жизни»… Действительно, героиня Натальи Белохвостиковой – чистый, светлый, искренний человек; натура цельная, сильная, бескомпромиссная, гордая, как сама природа Байкала! Она очень любит Василия Черных, поэтому и решится покинуть родные места. Любовь, которая приносит разрушение, не имеет права быть!… Мне почему–то кажется, нет, я даже уверена в том, что вся её жизнь, как бы она ни сложилась, будет направлена только на созидание, на защиту прекрасного, самого великого, настоящего – всего того, для чего стоит жить и бороться!» (Е. Уфимова).

«Против»:

«Посмотрела вчера это кино. ... Но настолько пафосное!, до тошноты.... Понятно, почему этот фильм получил столько призов в свое время. И еще. Ну не могу я поверить, что девочка 17–ти лет, по сути, еще ребенок, размышляет и судит как взрослый, сформировавшийся человек, много переживший. У этой Леночки просто стальная воля» (Натали).

Родины солдат. СССР, 1976. Режиссер Юрий Чулюкин. Сценаристы: Александр Горохов, Георгий Кушниренко, Юрий Чулюкин. Актеры: Владимир Седов, Борис Гусаков, Виктор Шульгин, Олег Голубицкий, Владимир Осенев, Владимир Маренков, Эмиль Каревич, Юрий Дуванов, Юрий Назаров, Николай Прокопович и др. **18,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Чулюкин (1929–1987) начинал (в игровом кино, так как до 1959 года снимал документальные фильмы) как успешный комедиограф («Неподдающиеся», «Девчата»), и это, на мой взгляд, был лучший период его творчества. Всего он поставил 14 полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Неподдающиеся», «Девчата», «Поговорим, брат...», «И на Тихом океане», «Родины солдат») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Этот фильм рассказывает о генерал-лейтенанте Д.М. Карбышеве (1880—1945), уничтоженном нацистами в концлагере Маутхаузен...

Патриотическая и героическая тема фильма «Родины солдат» и сегодня находит отклик у зрителей:

«Сильный фильм о сильном человеке. О сильных людях. О чести. О достоинстве. О мужестве. О том, что есть в человеке внутренняя граница, переступив через которую, обратно не вернёшься, потому что сам про себя уже будешь знать, что подлец. В фильме очень верно выбрана тональность, как изобразительная, так и актёрская. Жёстко, сухо, сжато. Как и ситуация, в которой живёт герой фильма. Это выжатая квинтэссенция человеческого существования. Когда есть только ты, и Родина — не абстрактное понятие, а часть тебя, как ты сам — часть её. Нет в фильме ни заигрываний со зрителем, ни красивостей, ни приключений. Всё было слишком жестоко и страшно для подобных фокусов» (С ветром).

«Замечательная игра актера Владимира Седова: показана величайшая сила духа советского генерала. "Неужели вы не понимаете, что я никогда, ни при каких обстоятельствах не буду сотрудничать с вами?"» (Товарищ Шурик).

«Мощный фильм о настоящем Герое, человеке великого мужества, стойкости, силы духа. ... Вечная память генералу Карбышеву, Герою Советского Союза, великому человеку! (и вечный позор предателю Власову...). Мы, советские люди, воспитанные в СССР, будем помнить настоящих Героев, и дети и внуки наши будут знать правду. Это то, что позволяет не терять чувства собственного достоинства, быть верным памяти предков, сражавшихся с фашизмом... Наши замечательные советские фильмы помогают нам выстоять» (Руссе).

Большая жизнь. СССР, 1940. Режиссер Леонид Луков. Сценарист Павел Нилин (по роману П. Нилина «Человек идет в гору» («Очерки обыкновенной жизни»). Актеры: Иван Пельтцер, Иван Новосельцев, Степан Каюков, Юрий Лавров, Марк Бернес, Вера Шершнёва, Борис Андреев, Пётр Алейников, Лидия Карташова, Лаврентий Масоха, Василий Зайчиков, Виктор Аркасов, Григорий Любимов, Лидия Смирнова и др. **18,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Леонид Луков (1909–1963) за свою карьеру поставил 22 фильма, многие из которых («Большая жизнь», «Донецкие шахтеры», «К новому берегу», «Об этом забывать нельзя», «Разные судьбы», «Олеко Дундич», «Две жизни», «Верьте мне, люди») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Первая серия шахтерской производственной драмы «Большая жизнь» была обласкана начальством и прессой.

Так киновед Александр Грошев (1905–1973) писал в своей монографии, что в этой картине глубоко и художественно выразительно подается тема стахановского движения, а «авторов этого фильма интересовало не только то, как ставятся стахановские рекорды, но и прежде всего самое главное: как вырастают новые люди, как формируются их характеры. Герои «Большой жизни» наделены индивидуальными чертами, каждый из них имеет свою линию развития и свою судьбу; они раскрываются в отношении к социалистическому труду, к общественному производству. Некоторые герои несут груз прошлых привычек и еще не отрешились от старого отношения к труду, но при всех своих недостатках это честные, прямые люди, не лишенные чувства коллективизма. Другие постигли уже радость творческого труда и наделены сознанием высокой ответственности за весь коллектив, за общее дело, которое они вершат вместе со всей Советской страной» (Грошев, 1952: 45–47).

Зато на вторую серию «Большой жизни», снятую в 1946 году, обрушились все громы и молнии государственной и прочей критики.

Вот как об этом писал «по горячим следам событий» киновед А. Грошев: «Смысл и значение постановлений ЦК ВКП(б) о работе журналов «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров, о фильме «Большая жизнь» (2 серия), об опере «Великая дружба» выходит далеко за пределы поставленных в них конкретных вопросов. Эти исторические решения партии представляют собой глубокое обобщение опыта советского искусства в свете ленинско–сталинской эстетики, в них указывается генеральное направление, по которому должны развиваться советская литература и искусство в послевоенный период. В критике конкретных недостатков и ошибок фильма «Большая жизнь» получил глубокое освещение ряд общих вопросов теории и практики советского кино. В постановлении указывалось на недобросовестный подход постановщика и сценариста (автор сценария П. Нилин, режиссер Л. Луков) к изучению материала действительности, что повлекло за собой нарушение главного, основополагающего принципа метода социалистического реализма — правдивости в изображении жизни. Пренебрежение жизненной правдой толкнуло в свою очередь авторов фильма на выбор фальшивого драматического конфликта. Драматический конфликт в этом фильме был построен на противопоставлении рабочих, которые стремились, скорее восстановить шахту, взорванную немцами, представителям государственных организаций, якобы не поддерживающим инициативу рабочих. Этот конфликт совершенно не соответствовал жизненной правде, являлся надуманным и ложным. В результате искусственного конфликта характеры советских людей в фильме тоже оказались искаженными и фальшивыми. «Рабочие и инженеры, восстанавливающие Донбасс,— говорилось в постановлении,— показаны отсталыми и малокультурными людьми, с очень низкими моральными качествами». «Фильм свидетельствует о том,— указывалось далее в постановлении,— что некоторые работники искусств, живя среди советских людей, не замечают их высоких идейных и моральных качеств, не умеют по–настоящему отобразить их в произведениях искусства» (Грошев, 1952).

«Авторы фильма «Большая жизнь» нарушили и другое очень важное требование метода социалистического реализма, – писал далее А. Грошев, – необходимость исторически конкретного изображения действительности. «Обстановка восстановления Донбасса ошибочно изображена в фильме таким образом,— указывалось в постановлении ЦК ВКП(б),— что создается впечатление, будто бы Отечественная война закончилась освобождением Донбасса от немецких захватчиков. Фильм представляет дело так, как будто в начале восстановления Донбасса произошла демобилизация армии и все солдаты и партизаны вернулись к мирным занятиям. О войне, которая находилась в этот период в разгаре, в фильме говорится как об отдаленном прошлом». Таким образом, постановщики фильма пренебрегли конкретными фактами истории, ушли от них, подменили реалистическое искусство условным. Авторы критикуемых в постановлении ЦК ВКП(б) неудачных фильмов в той или иной мере отдали дань буржуазному эстетству, считающему достойным предметом искусства проявление низменных страстей, безделья у порока, но никак не трудовую деятельность человека. … Именно из–за стремления постановщиков к ложной занимательности были введены в фильм многочисленные сцены выпивок и любовных похождений. Весь этот набор песен, проникнутых кабацкой меланхолией и рассчитанных на вкусы отсталых людей, а также другие низкопробные режиссерские приемы отодвинули на задний план основную тему фильма — восстановление Донбасса — и

представили в ложном свете образы советских людей. Суровая, но справедливая критика партии предъявила к мастерам советской кинематографии, как одно из важнейших, требование показа советского человека послевоенных лет с глубоким раскрытием замечательных качеств его характера. А это требовало от художника глубокого знания жизни, умения понимать и правильно оценивать факты действительности и художественно обобщать их с партийных, коммунистических позиций» (Грошев, 1952: 23–25).

Мнения советской кинопрессы о первой серии «Большой жизни» практически не изменилось и в годы «перестройки».

К примеру, маститый киновед Ростислав Юренев (1912–2002) писал в «Советском экране», что «хотя конфликт фильма был довольно внешний, хотя и здесь не обошлось без мрачных фигур вредителей, пытающихся совратить Балуна, а затем обвалом сорвать его рекорд, правда простых, но сильных, необоримых и добрых чувств Балуна, светлые реалистические съемки оператора И. Шеккера, душевные мелодичные песни Никиты Богословского («Спят курганы темные…» на слова Б. Ласкина — до сих пор любимейшая песня шахтеров!) и, наконец, живой юмор многих эпизодов, связанных с образом лучшего друга Балуна, озорного Вани Курского, прелестно сыгранного Петром Алейниковым,— все эта сделало «Большую жизнь» значительным, принципиальным успехом советского кино» (Юренев, 1989).

Уже в постсоветские времена С. Кудрявцев писал, что «Большая жизнь» – «это та картина, которая подарила нам колоритные, сочные, народные характеры молодых шахтёров в исполнении Бориса Андреева и Петра Алейникова, а ещё песню, ставшую неофициальным шахтёрским гимном – "Спят курганы тёмные...". ... Для конца 30–х годов тема вредительства на производстве была столь же популярна, как и шпионско–диверсионные происки внешних и внутренних врагов, якобы разозлённых становлением социалистической системы в СССР. А где лучше (разрушительнее и опаснее) устраивать враждебные акции, как не в шахтёрском забое – вот и в лентах "Шахтёры" Сергея Юткевича и "Ночь в сентябре" Бориса Барнета, появившихся до "Большой жизни", одни шахтёры зарождали стахановское движение, а другие, "окопавшиеся на шахте враги" (формулировка из аннотированного каталога "Советские художественные фильмы"), чинили повсюду диверсии» (Кудрявцев, 2007).

Многие зрители XXI века относятся к «Большой жизни» тепло: «Бесспорный шедевр. Один Ваня Курский чего стоит. А песни из фильма уже стали народными, их всегда будут петь» (Лена П.). «Первый фильм действительно производит сильное впечатление. И режиссура и актёрская игра выше всяких похвал. ... А второй фильм действительно очень слаб. Это как раз тот случай года замах на рубль» (И. Ивлев).

Сыновья. СССР, 1946. Режиссер Александр Иванов. Сценарист Федор Кнорре. Актеры: Олег Жаков, Иван Савельев, Мария Домашёва, Лидия Смирнова, Никодим Гиппиус, Василий Ванин, Анна Петухова, Василий Меркурьев, Лидия Сухаревская, Виталий Полицеймако, Григорий Шпигель и др. **18,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Иванов (1898–1984) поставил 18 фильмов, пять из которых («На границе», «Сыновья», «Звезда», «Михайло Ломоносов» и «Поднятая целина») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Эта военная драма рассказывает о судьбе двух братьев, один из которых стал полицаем во времена нацистской оккупации.

В выхода «Сыновей» во всесоюзный кинопрокат журнал «Искусство кино» откликнулся на них критической статьей, где задавался вопрос: «Будет ли зритель принимать этот фильм? Секрет здесь просто. Будет. И это случится только потому, что фильм будет иметь дело с исключительно благодарной аудиторией. Зритель не может остаться равнодушным к самому материалу фильм и разворачивающимся в нем событиям. Этот зритель простит недостатки и промахи картины, он скорректирует и дополнит фильм своим советским восприятием темы, страстностью своей политической реакции» (Папава, 1946: 15).

Сегодня эта лента основательно забыта аудиторией, но некоторые зрители все–таки ее помнят: «История безо всякой политической конъюнктуры, а основана исключительно на человеческих страстях, ошибках, слабости, любви, глупости. … Актёры сыграли великолепно» (С ветром). «Фильм очень понравился. Считаю, фильм реалистичный» (Альфия). «А мне пропагандистская составляющая мешала смотреть это кино» (Александр).

Сельский врач. СССР, 1952. Режиссер Сергей Герасимов. Сценарист Мария Смирнова. Актеры: Тамара Макарова, Григорий Белов, Всеволод Санаев, Василий Капустин, Иван Кузнецов, Анатолий Дудоров, Александр Смирнов, Инна Макарова и др. **18,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Герасимов (1906–1985) поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, 12 из которых («Семеро смелых», «Маскарад», «Молодая гвардия», «Сельский врач», «Тихий Дон», «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека», «Дочки–матери», «Юность Петра», «В начале славных дел») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Вскоре после премьеры драмы «Сельский врач» киновед и кинокритик Р. Юренев (1912-2002) писал о ней так: «Многое удалось сказать авторам … Они сказали о благородстве профессии врача, борца за жизнь наших людей. Сказали о том, что каждый советский человек, честно и творчески относящийся к своему делу, неуклонно растет, хорошеет и достигает в конце желанной цели. Они показали, как изменяет социализм сознание людей… Но им не удалось сказать с достаточной ясностью, что коллектив людей советской деревни помог врачу Казаковой в ее трудной работе. Им не удалось показать лица новой колхозной деревни. И в этом причина неполного успеха фильма» (Юренев, 1952: 97).

Итак, в год выпуска фильма на экран он был вполне позитивно был встречен прессой и публикой, но во времена «оттепели» отношение к нему изменилось.

Так в «Краткой истории советского кино» сказано, что «героям фильма «Сельский врач» свойственны черты, родственные многим персонажам прежних кинокартин С. Герасимова: преданность делу коммунизма, творческое беспокойство, постоянная устремленность вперед. … Следует отметить, что в процессе постановки фильма конфликты, намеченные в сценарии, были заметно сглажены… Именно в том, что фильм не имел острого конфликта, некоторые критики усматривали новизну его драматургии, якобы отвечающие нашей эпохе – эпохе строительства коммунизма. Такой неверный взгляд на драматургию получил в то время довольно широкое распространение среди драматургов и критиков; он отражал общий недостаток театральной и кинематографической драматургии» (Грошев и др., 1969: 353).

Мнения зрителей XXI века о «Сельском враче» серьезно разнятся:

«За»: «Очень понравился фильм! Удивительно красивые диалоги – складные, умные, очень понятные. Оставляет приятное тепло после просмотра» (Н. Гаврилова).

Фильм меня потряс. Это особый род искусства, сказка, выглядящая реализмом. А какие диалоги ведут персонажи! Будь то агроном, председатель или врач, они обмениваются философскими афоризмами, кратко, ясно. Но восхищает даже не это, а высочайший художественный уровень, продумана каждая сцена, каждая мелочь, каждый жест, поворот головы, мимика. Весь фильм проникнут пафосом, который постепенно нагнетается к концу фильма, достигая исполинских размеров, например, паровоз, летящий на всех парах прямо на зрителя. И еще. Удивительная пластика, как естественно сцены сменяют одна другую! Чрезвычайно убедительно. Блеск» (Д. Шеховцов).

«Против»: «В 44 года играть начинающего врача… За 10 лет до пенсии (в то время в 55 лет уходили на пенсию)? Очень не люблю, когда снимают родственников, не подходящих по возрасту, фактуре или еще по каким–то данным не подходящим к роли. По виду "начинающему доктору"– годам к пятидесяти. Совершенно не воспринимается правдой» (Галочка).

Ждите писем. СССР, 1960. Режиссер Юлий Карасик. Сценарист Анатолий Гребнев. Актеры: Всеволод Абдулов, Анатолий Кузнецов, Александра Завьялова, Александр Лебедев, Григорий Гай и др. **18,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юлий Карасик (1923–2005) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Ждите писем», «Дикая собака Динго», «Человек, которого я люблю» и «Шестое июля») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Ждите писем» – производственная драма, персонажи которой прорубают в глухой тайге трассу для линий высоковольток. Это люди с разными судьбами и непростыми характерами...

Многие зрители сегодня вспоминают этот фильм тепло, хотя и обращают внимание на стереотипные подходы в сюжете:

«Конечно, всякий посмотревший кино такого плана, тех лет, может сказать, что это агитка. Это понятно, об этом заявляется в самом начале словами героя Всеволода Абдулова Кости: «Ещё миллион», – сказала партия. «Есть миллион» – ответил комсомол». ... Если для советского строя нужна была реклама трудовой инициативы рабочего человека в коллективе для целей увеличения производительности труда на морально-волевых, то нужно отбросить художественную ценность картины и смотреть на то, была ли выполнена цель киноработы. Скорее всего была. ... Если этот фильм называть проходным и неинтересным, то не стоит забывать, что из количества таких картин постепенно появлялись классные полотна, достойные просмотра несколько раз» (Евгений).

«Сложившимся мастером-исполнителем проявил себя в этом фильме Анатолий Кузнецов, создавший запоминающийся образ русского советского работяги: типичного и вместе с тем своеобразного героя того времени» (Антон Ефимов).

Человек меняет кожу. СССР, 1960. Режиссер Рафаил Перельштейн. Сценаристы: Дмитрий Василиу, Леонид Рутицкий (по одноименному роману Бруно Ясенского). Актеры: Гурминдж Завкибеков, Сергей Курилов, Изольда Извицкая, Сергей Столяров, Сергей Голованов, Нинель Мышкова и др. **18,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Рафаил Перельштейн (1909–1978) за свою творческую карьеру поставил всего четыре полнометражных игровых картины, из которых в тысячу самых популярных советских кинолент вошли музыкальная комедия «Я встретил девушку» и шпионская драма «Человек меняет кожу».

Увы, мне не удалось найти никакой информации о том, почему кинокарьера Рафаила Перельштейна резко оборвалась в 1960 году, и что он делал в последние двадцать лет свой жизни...

В этой картине совмещены жанры производственной соцреалистической драмы и шпионского фильма. По сюжету в СССР на строительство канала приезжают два американца, один из которых оказывается заокеанским «засланцем»...

Зрители XXI века и сегодня иногда вспоминают ленту «Человек меняет кожу»:

«Из, откровенно говоря, скучной книги Бруно Ясенского сделали приличный детектив. И актеры в нем играли замечательные» (М. Колчинский).

«Интересный фильм. ... Музыка хорошая. ... Артисты хорошо исполнили свои роли. Красивые И. Извицкая, Н. Мышкова, Н. Медведева. Приятно на них посмотреть и играют талантливо» (Альфия).

Пять дней – пять ночей. СССР–ГДР, 1961. Режиссеры Лео Арнштам, Хайнц Тиль. Сценаристы: Лео Арнштам, Вольфганг Эбелинг, Хайнц Тиль (по повести Л. Волынского «Семь дней»). Актеры: Всеволод Сафонов, Хайнц–Дитер Кнауп, Всеволод Санаев, Аннекатрин Бюргер, Евгения Козырева, Марга Легаль, Вильгельм Кох–Хоге, Геннадий Юхтин и др. **18,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Лео Арнштам (1905–1979) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, два из которых («Зоя» и «Пять дней – пять ночей») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Действие этой военной драмы «Пять дней – пять ночей» происходит в Дрездене в мае 1945...

В год премьеры фильма кинокритик Наталья Бабочкина писала в журнале «Искусство кино»:

«Отдельные герои существуют в фильме как очень точно увиденные и понятые собирательные образы! И хотя титры предупредили нас о том, что рассказ о спасении Дрезденской галереи не документален, воспринимается он как хроникально точный благодаря правде характеров, правде человеческих взаимоотношений. ... Многоплановость картины определила особенности ее режиссерского решения. Для Л. Арнштама характерно мышление большими категориями и обобщениями. Но те или иные понятия режиссер раскрывает не в отвлеченных схемах, а, как правило, через точно увиденные образы и детали. ...

Но кое–где в фильме проскальзывает чуждая его строгой манере сентиментальность. ... Несмотря на отдельные просчеты, первая совместная работа кинематографистов Советского Союза и ГДР оказалась по–настоящему интересной и плодотворной. Успех фильма в обеих странах — свидетельство важности проделанной работы» (Бабочкина, 1961: 92, 95).

Увы, уже через несколько лет после довольно успешного проката фильм «Пять дней – пять ночей» он был забыт, и сегодня о нем вспоминают очень немногие зрители...

Морской характер. СССР, 1971. Режиссер Василий Журавлёв. Сценаристы: Василий Журавлёв, Леонид Соболев (по мотивам рассказов Леонида Соболева). Актеры: Николай Крючков, Владимир Дружников, Пётр Глебов, Борис Токарев, Людмила Гладунко и др. **18,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Журавлев (1904–1987) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, шесть из них («Космический рейс», «Граница на замке», «Пятнадцатилетний капитан», «Черный бизнес», «Морской характер» и «Человек в штатском») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Драма «Морской характер» рассказывает о героической обороне Одессы, когда советские морские пехотинцы сражались против гитлеровских захватчиков...

В год выхода на всесоюзный экран «Морской характер» не произвел сильного впечатления на кинокритиков, да и зрители XXI века пишут о нем без восторга:

«Фильм снят, то ли в стиле лент военных лет для поднятия боевого духа населения, то ли в манере современной былины о моряках и морских пехотинцах. Герои так объясняются между собой, что кажется, вот-вот начнут петь, или по крайней мере заговорят стихами. ... и это выглядит немного странным и нелепым» (Александр).

Тарас Шевченко. СССР, 1951. Режиссер и сценарист Игорь Савченко. Актеры: Сергей Бондарчук, Владимир Честноков, Николай Тимофеев, Гнат Юра, Иван Переверзев, Наталья Ужвий, Евгений Самойлов, Михаил Кузнецов, Алексей Консовский, Марк Бернес, Марианна Стриженова, Лаврентий Масоха, Павел Шпрингфельд, Михаил Названов, Александр Хвыля, Геннадий Юдин, Леонид Кмит и др. **18,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Игорь Савченко (1906–1950) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, некоторые из них («Старинный водевиль», «Тарас Шевченко») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В год выпуска на экраны биографическую драму «Тарас Шевченко» ждал триумф.

Министр кинематографии СССР Иван Большаков (1902–1980) писал о нем так: «По новаторски подошел к созданию фильма о великом украинском поэте Тарасе Григорьевиче

Шевченко Игорь Савченко... Он глубоко и детально изучил обширные материалы о поэте... Из биографии и творчества поэта он взял наиболее существенные и важные этапы его жизни, характеризующие его как революционного демократа, как непримиримого борца с царским самодержавием, с крепостничеством за счастье и свободу украинского народа, подчеркнув при этом тесную и неразрывную связь Шевченко с русской демократической культурой. ... Бондарчук с большим мастерством передает и темпераментность молодого поэта, и зрелость художника–мыслителя, и борца, прошедшего тяжелый жизненный путь. ... В результате упорной работы как самого Бондарчука, так и режиссера получился яркий и правдивый образ великого поэта» (Большаков, 1952: 34, 36).

В эпоху оттепели отношение кинокритиков к фильму «Тарас Шевченко» (как и в целом к серии историко–биографических лент 1940–х – 1950–х) изменилось.

К примеру, в «Краткой истории советского кино» отмечалось, что «вся первая половина фильма оказалась рыхлой и иллюстративной. ... Идея, мысль автора не нашли здесь достаточно глубокого и эмоционального художественного решения» (Грошев и др., 1969: 362).

Кинокритик Юрий Ханютин (1929–1978) писал, что в этом фильме «молодой Шевченко жил в каком–то «летящем» ритме. В нем была та счастливая уверенность в себе, то ощущение собственной силы, которые овладевают художником на пороге больших свершений. Личное ощущение артиста, приступившего к своей важнейшей, счастливо–успешной работе, совпало здесь с настроением героя. ... В роли Шевченко Бондарчук не везде был равно убедителен. В первой половине картины искренность в его исполнении перемежалась с декламационностью, подлинный темперамент оборачивался ложным пафосом. Но артиста трудно было упрекать за это, так как логика его поведения часто определялась не органическим развитием образа, а желанием режиссера подробно показать все стороны общественной деятельности Шевченко, высказать его воззрения по самым разным вопросам. Савченко отдавал здесь дань канонам биографического фильма, который как раз в начале 50–х годов был всецело подчинен иллюстративному принципу. Иллюстратор исходит не из жизни, а из заранее заданного тезиса, к которому он подбирает «живые» примеры, наглядные картинки. Так делалось большинство биографических фильмов. В изображении того или иного исторического деятеля авторы, как правило, исходили не из его реального человеческого облика, не показывали его силу и слабости, обусловленные историей противоречия, а создавали образ таким, каким ему, по мнению создателей фильма, надлежало быть. Из исторического героя зачастую вытравлялась его человеческая индивидуальность, его своеобразие. Углы сглаживались, все подгонялось под общее представление о типе прогрессивного исторического деятеля. ... Однако при всех очевидных просчетах картина сегодня не забыта. Она живет и является одной из самых сильных советских историко–биографических картин. И произошло это благодаря второй половине фильма. Савченко и Бондарчук поднимаются до подлинной высокой трагедии в сценах ссылки Шевченко» (Ханютин, 1962).

Нынешние зрители относятся к этой ленте, как правило, тепло:

«Одна из лучших лент в жанре биографического кино. Секрет успеха, как мне представляется, в том, что характер и личность поэта раскрыты через его собственные строки, через связь с судьбой Родины» (Настя).

«В фильме обращается внимание на творчество Тараса Шевченко, которое перекликается с реалиями того времени. Но для меня лента – ещё и история, о том, как человек стремится к свободе. Почти все положительные герои по–своему пытаются противостоять бесправию, жестокости, нищете. Обычно их усилия заканчиваются трагично. Но дружба, доброта и чувство собственного достоинства оказываются выше хамства и лицемерия. Поэтому кинофильм действительно волнует, задевая вечные темы» (Света).

Чужое имя. СССР, 1966. Режиссер Иосиф Шульман. Сценаристы: Михаил Блейман, Ари Ваксер, Михаил Баран. Актеры: Юрий Саранцев, Евгений Ташков, Владимир Балашов, Клара Лучко, Павел Панков, Алексей Сафонов, Анна Дубровина, Альгимантас Масюлис и др. **18,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иосиф Шульман (1912–1990) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Человек не сдается», «Чужое имя» и «Нечаянная любовь»)

вошли в тысячу самых популярных советских кинолент. И. Шульман безмятежно снимал колхозные и военные драмы и даже детективы, которые чуть ли не ежегодно беспрепятственно выходили на экраны, но на рубеже 1980–х эмигрировал и завершил свой жизненный путь в Австралии… Само собой, все фильмы, снятые И. Шульманом, сразу же после его отъезда были на время лишены показов по ТВ.

Главный герой этого фильма во время войны присваивает себе имя другого человека…

Мнения советских кинокритиков о детективе «Чужое имя», действие которой разворачивается в середине 1960–х и в годы Великой Отечественной войны, были в основном незативны (Манаева, 1966 и др.).

Однако многим зрителям XXI эта лента нравится:

«Впервые посмотрела этот фильм. Захватывающий сюжет, великолепные актерские работы» (Гюльчатай).

«Фильм замечательный! И сюжет, и актёры играют как живут. … Очень понравилась игра всех артистов без исключения. Лучко всегда профессиональна и красива. Ю. Саранцев прекрасно роль прожил… А какой патриотизм показан!» (Людмила).

Дума о Ковпаке (Набат). СССР, 1974/1976. Режиссер Тимофей Левчук. Сценаристы Игорь Болгарин, Виктор Смирнов. Актеры: Константин Степанков, Валентин Белохвостик, Михаил Голубович, Николай Гринько, Юрий Саранцев, Николай Шутько, Зураб Капианидзе, Владимир Антонов, Михаил Кокшенов, Лидия Стилик, Николай Мерзликин, Сильвия Сергейчикова, Александр Ануров, Иван Гаврилюк, Яков Трипольский, Евгений Жариков, Юрий Демич, Валентин Кулик, Юрий Прокопович, Наталья Гвоздикова, Геннадий Фролов, Геннадий Нилов, Геннадий Карнович-Валуа, Лесь Сердюк, Валерия Заклунная и др. Киновариант телефильма. **18,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Тимофей Левчук (1912–1998) – один из советских «киногенералов», за свою творческую карьеру поставил 18 фильмов, пять из которых («Два года над пропастью», «Калиновая роща», «Наследники», «Киевлянка», «Дума о Ковпаке» («Набат») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Полагаю, что если бы военно-партизанская «Дума о Ковпаке» была снята в 1960-х, она была бы в «оттепельной» редакции журнала «Искусство кино» встречена иначе. Но к середине 1970-х Народный артист СССР, первый секретарь правления Союза кинематографистов Украины, кандидат в члены ЦК Коммунистической партии УССР, депутат Верховного Совета УССР Т.В. Левчук (1912-1998) вошел в когорту «неприкасаемых» режиссеров, и журналу «Искусство кино», невзирая на низкий художественный уровень фильма, только и оставалось написать, что «Дума о Ковпаке» «впечатляет своей масштабностью и глубиной, вызывает чувство гордости за советских людей, помогает глубже понять ту революционную преобразующую силу, которую народ, отстояв свободу, приложил к мирным делам. Несомненно «Дума о Ковпаке» – одна из лучших работ в нашем кинематографе на военную тему за последние годы» (Земляк, 1977: 36).

Отзывы зрителей XXI века об этом фильме часто совпадают с приведенным выше мнением рецензента журнала «Искусство кино»:

«Фильм замечательный! Правдивый! Смотрится с огромным интересом. Поставлен талантливо. Все Артисты исполнили свои роли прекрасно. Великий Артист К.Степанков! Огромный талантище! Музыка хорошо вписывается в кадры фильма. Смотришь этот фильм и веришь в то, что так на самом деле всё и было» (Альфия).

Весенний призыв. СССР, 1977. Режиссер Павел Любимов. Сценарист Александр Миндадзе. Актеры: Александр Фатюшин, Игорь Костолевский, Анна Каменкова, Александр Постников, Виктор Проскурин и др. **18,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Павел Любимов (1938–2010) поставил 13 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Женщины», «Весенний призыв», «Школьный вальс») вошли в

тысячу самых кассовых советских кинолент. Но самым зрительским фильмом П. Любимова стала мелодрама «Женщины».

В год выхода «Весеннего призыва» в прокат кинокритик Ирина Шилова (1937–2011) сожалела, что «скучноватое название дали этой картине её создатели. А ведь говорят они о вопросах, далеко выходящих за пределы привычных тематических рубрик, трактуют проблемы, волнующие каждого. … Герои фильма «Весенний призыв» тоже оказываются на необыкновенном острове — «острове» военной службы. Ещё вчера была вольная домашняя жизнь, можно было выспаться всласть, поспорить с родителями и друзьями, погулять с любимой девушкой. И вот в один прекрасный день (многим он совсем не кажется таким уж прекрасным) всё меняется. И дело не только в том, что нужно остричь такие модные кудри, забыть о множестве приятных занятий, научиться чётко выполнять приказы старших по званию, но и в том, чтобы стать незаменимой и полезной частицей нового коллектива, частицей строгого мужского товарищества. … Поединок между сержантом и рядовым Полухиным составляет основную линию рассказа. Выстоять, отказаться от помощи, ни в коем случае не показать своих человеческих слабостей — такова программа Полухина. Не сломать, не подчинить, а освободить молодого человека от обид, недоверия, скептицизма, словом, не столько воспитание солдата, сколько человека — таково стремление сержанта. Героям предстоит разглядеть человеческое основание характера другого, за сегодняшним положением, занимаемым человеком, увидеть существо личности, душевный склад, внутренне принять право другого на особую судьбу. Полухину предстоит многое пережить, прежде чем он поймёт правоту сержанта, увидит в нём не только хорошего командира, но и достойного уважения человека» (Шилова, 1977).

Уже в XXI веке киновед Виктор Филимонов писал, что в «Весеннем призыве» «впервые с возможной для второй половины 70–х гг. откровенностью была поставлена проблема взаимоотношений армии и гражданского общества, проблема неизбежного конфликта мало–мальски осознающей себя индивидуальности с армейским регламентом. И этот, как и все прочие сценарии А. Миндадзе в глубине своей имел притчевую основу с необходимым для притчи условным допущением. Допущение же состояло не столько в том, что новобранец Алик Полухин (И. Костолевский) оказался вполне интеллектуально развитым юношей, сколько в том, что его первый командир сержант Карпенко (А. Фатюшин) предстал как образ, заметно идеализированный. … Сюжет фильма явно претендовал на то, чтобы стать художественным экспериментом на тему: удастся ли довольно образованному, культурному, с претензиями на личностную самостоятельность, интеллигентному молодому человеку выжить в армии при абсолютно идеальных условиях службы. … За этим армейским конфликтом угадывается и коллизия более широкого масштаба: поиск условий, возможностей контакта между разными, часто не пересекающимися и испокон века находящимися в противостоянии общественными слоями, которые традиционно укладываются в понятия «интеллигенция» и «народ». … Несмотря на благостность финала, когда представители разных культурных слоев советского общества делают шаг навстречу друг другу, обещая гармонию взаимопонимания, в душе зрителя остаются сомнения. Они связаны с тем, что сюжет картины «Весенний призыв» есть лишь первый этап реальной солдатской службы (условно говоря, до присяги), содержание же остальной его части (после присяги), гораздо более объемной и трудной, остается вне поля внимания авторов, так и за пределами видения зрителей» (Филимонов, 2010: 286).

Позитивно отнесся к «Весеннему призыву» и С. Кудрявцев, напомнив читателям, что «на Всесоюзном кинофестивале, проходившем в 1977 году в Риге, актёр Александр Фатюшин, который исполнил роль сержанта Карпенко, как раз занимающегося новобранцами в «учебке», даже получил премию – и надо сказать, вполне заслуженно, потому что его персонаж действительно убедителен и житейски неоднозначен. Однако фильм, хоть и пройдя жесточайшую военную цензуру и будучи на удивление сдержанно принят генералитетом, потом подвергся откровенному бойкоту и оскорбительному поношению непосредственно в войсках. Не облаченные высокими званиями «труженики армии» не захотели узнать себя в выведенных на экране типах, для которых поступающий в воинскую часть молодой контингент призывников – лишь некий податливый материал, обычная глина. Лепи, что хочешь! … Сценарист Александр Миндадзе повторяет в какой–то

степени тот же конфликт, который находился в центре снятой параллельно ленты «Слово для защиты» Вадима Абдрашитова. Двое из разных социальных слоёв, разделённые также и по «вертикали власти» (ведь и недоучившийся студент в «Весеннем призыве» – будто по глупости провинившаяся молодая женщина в «Слове для защиты»), обнаруживают больше точек для соприкосновения, а главное – для сочувствия и взаимопонимания. Как говорится, много званых – но мало избранных. А у этих «весенних избранников» возникает – пусть на миг! – гётевское «избирательное сродство» (Кудрявцев, 2007).

Мнения сегодняшних зрителей о «Весеннем призыве» неоднозначны (женщинам он нравится больше, мужчинам, особенно служившим в армии – куда меньше):

«Очень люблю этот фильм. В нем так много граней (хотя вроде бы он незатейливый) – и армия, и любовь, и семейные отношения, и жизнь за "армейским забором" (а не внутри него), и душевные терзания героев... Всегда смотрю картину с радостью... И думаю – вот кто лучше, герой Фатюшина или герой Костолевского? Пытаюсь, так сказать, сравнить несравнимое.) Об актерской их игре не говорю – оба замечательные. И очень удачно их игру А. Каменкова дополняет» (М. Морозова).

«Я к фильму отношусь с симпатией, ну, да что с меня взять, я же из "непосвященных". Хотя смотрела в основном ради Костолевского. Ну, и Фатюшин очень хорош. Но даже при том, что я "не копенгаген" в армейских делах, даже в юности всегда сомневалась, что кто–то в армии стал бы так возиться с Аликом. Более того, когда стала постарше, то решила, что если бы такой Алик попал в армию, то тяжко бы ему пришлось. Вряд ли настоящий "сержант Карпенко" стал бы терпеть начитанного да образованного парня, который дает понять, что умнее своего начальника. Боюсь, что в жизни месть могла быть жестокой. Но фильм все равно очень милый. Тем более, что Алик начал перевоспитываться.:))» (Ленхен).

«Этот фильм полное фуфло. Кто служил в армии, тот понимает, что правды жизни в фильме ноль. И актеры отнеслись к фильму, как к халтуре – чего стоит только Костолевский с роскошной шевелюрой, не захотел стричься, наверное?» (Алекс В.).

Девушка из камеры № 25. СССР, 1972. Режиссер Давид Рондели. Сценаристы: Георгий Северский, Резо Эбралидзе, Владимир Максимов. Актеры: Манана Мдивани, Михаил Жиров, Юрий Сорокин, Анатолий Ромашин, Валентин Зубков, Александр Литкенс, Станислав Чекан и др. **18,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Давид Рондели (1904–1976) поставил 14 полнометражных игровых фильма, из них «Мамлюку» и «Девушке из камеры № 24» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Драма «Девушка из камеры № 25» рассказывает о борьбе крымских подпольщиков с нацистами во время Великой Отечественной войны.

В год выхода этой ленты во всесоюзный кинопрокат она не вызвала интереса у советской кинопрессы, да и сегодня о ней мало кто помнит:

«В принципе неплохой фильм про подпольщиков... И что не понравилось в фильме: современный (на момент съёмок фильма) саундтрек, и в частности, мелодии в исполнении западногерманского оркестра Берта Кемпферта (те же «Путники в ночи»), которые, ну, никак не могли звучать во время войны!» (Г. Воланов).

Скорость. СССР, 1983. Режиссер Дмитрий Светозаров. Сценарист Мария Зверева (по одноименной повести В. Мусаханова). Актеры: Дмитрий Харатьян, Алексей Баталов, Мерле Тальвик, Всеволод Шиловский, Ангелина Степанова, Баадур Цуладзе и др. **18,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Дмитрий Светозаров поставил два десятка полнометражных фильмов и сериалов, но только драме «Скорость» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Фильм режиссера Дмитрия Светозарова «Скорость», на первый взгляд, ясен и прост. Конфликты вычерчены резко, характеры заявлены четко и определенно, И история

рассказана вроде бы вполне традиционно-назидательная. В самом деле, немало мы уже видели на экране юношей, которые в погоне за длинным рублем отказывались от высоких идеалов, но затем благополучно возвращались на путь истинный...

Итак, жил-был в некотором райцентре талантливый изобретатель-самоучка. Его автомодель приглянулась известному конструктору-профессионалу. И вот парнишка принят в команду и испытывает сверхскоростную машину «Игла» (по имени конструктора — Игорь Лагутин), но в силу трудного характера или, по словам одного из критиков, «обаятельной неинтеллигентности», изменяет признанию и занимается бизнесом на станции техобслуживания автомобилей. Однако, встретившись с бывшим наставником, он вновь возвращается к настоящему делу...

Что ж, фильм можно понять и так. Режиссер откровенно идет навстречу такому уровню восприятия. Пульсирующе-напряженная музыка ансамбля «Машина времени», ритмичный монтаж, не позволяющий героям фильма, как говорится, растекаться мыслью но древу, участие Алексея Баталова, которого после картины «Москва слезам не верит» настиг поистине «девятый вал» популярности... Все это позволяет смотреть «Скорость» как яркое, красочно - широкоэкранное зрелище, к тому же с полезным воспитательным смыслом.

Между тем, за притчеобразной фабулой более внимательному взгляду открывается сюжет далеко не столь однозначный. К примеру, обвораживающе-интеллектуальный профессор автодорожного института Игорь Владимирович Лагутин в, сущности похож на предыдущего героя А. Баталова — Гошу в основном внешне: манерой разговора, поведения, незыблемо оптимистической уверенностью в собственные силы. На деле же конструктор Лагутин способен ради успеха своей работы жестоко ранить души близких ему людей. Рада этого самого успеха он идет на любые жертвы. При всем том авторы ни в коем случае не стремятся превратить Лагутина в «отрицательного» героя. Напротив, личное обаяние. Алексея Баталова, тот шлейф ассоциаций, который возникает у зрителей после недавней «Москвы...», делают образ Игоря Владимировича притягательным.

Да и герой Дмитрия Харатьяна — бывший детдомовец Гриша отнюдь не так прост и прямолинеен. Да, он еще не обзавелся интеллигентными манерами, и его мир, в самом деле, в чем-то узок, неразвит. Но бросает он большой спорт и институт вовсе не поэтому. Просто максималист Григорий Яковлев не может простеть своему учителю его всеподавляющей сосредоточенности на желанном успехе, во имя которого тот готов отказаться далее от любви. Отсюда и импульсивно-бесконтрольное желание Григория эффективно расстаться с жизнью — взорвавшись в сверхскоростной сигаре, больше похожей на самолет, чем на автомобиль...

Гибель ученика. Позднее раскаянье учителя... Возможен, видимо, и такой вариант финала. Но авторам важнее иное — испытание юного героя искушением. Отсюда и почти мефистофельская фигура доцента Левко в колоритном исполнении Всеволода Шиловского. Бывший друг Лагутина Левко давно уже оставил спорт, превратившись в специалиста материальной наживы. Технический талант Гриши ему нужен, само собой, сугубо в корыстных целях.

В сцене ресторанного банкета авторы обрисовывают его новых друзей крупными, сочными сатирическими мазками. И здесь, под одуряюще-бодрый шлягер «фирменно» одетый, повзрослевший и располневший Григорий видит такого же короля районной танцплощадки, отплясывающего немыслимые «па», каким был он сам еще пару лет назад..

Дмитрий Харатьян, верно уловив режиссерский замысел, показывает своего героя очень разным. Есть в нем и талант, и душевная нечуткость, инертность, наивная эгоистичность. Есть слепая мстительность, желание доказать себе и другим, что он может стать «сильным мира сего» Есть жажда высшей справедливости и лирическая погруженность в зазеркальный мир отполированного металла.

В фильме есть еще один по-настоящему многозначительный кадр. Старая фотография пятнадцатилетней давности. Около машины — четверо. Лагутин, Левко, белокурая девочка лет семи и какой-то задумчивый парень, стоящий чуть поодаль. У парня прекрасное, одухотворенно-печальное выражение лица. Он был знаменитым эстонским автогонщиком и погиб, испытывая одну из первых моделей конструктора Лагутина. А девочка — его сестра — выросла и стала увлекаться техникой, а, может быть, не столько техникой, сколько самим Игорем Владимировичем.

Молодая актриса Мерле Тальвик хорошо ведет эту роль — раскованно, свободно, точно уловив стиль поведения некоторых своих чрезвычайно эмансипированных современниц. Правда, драматургический материал, отведенный актрисе, невелик, отчего запоминаются больше ее портреты-наплывы, мастерски снятые оператором Сергеем Астаховым.

В этих поэтичных кадрах перед нами возникает не Кристина истинная – взбалмошно-своенравная и чуть самовлюбленная, а та, иная Криста, что могла, наверное, вырасти из застенчивой девчонки на старой фотографии. Однако ж есть жизнь. И одухотворенно-нежные портреты героини остаются лишь несбывшейся мечтой.

Да и сам идиллично-светлый финал картины кажется в ее структуре тоже не более чем розовым сном: «фирменный» герой, сокрушив хрустальный мир своей новенькой квартиры, возвращается в село, снова конструирует что-то и великодушно дарит автодетище сероглазому мальчугану. Откуда-то, словно волшебству, появляется на пустыре профессор Лагутин, и Григорий вместе с ним решает снова начать с нуля.

Истинный финал, каким вытекает из всего хода фильма, конечно, не может таким. По сути — это драма двух неудавшихся судеб нереализованных возможностей, несбывшихся талантов... Но мы в зале, несмотря ни на что, ждем счастливой развязки, и авторы великодушно дарят нам эту спасительную соломинку надежды...

Кинокритик Александр Липков (1936–2007) писал, что в «Скорости» «молодой режиссер Дмитрий Светозаров... в чем–то оказался в положении главного героя. Его тоже тянут в разные стороны противоборствующие тенденции: одна – к разговору по серьезному счету о больших человеческих ценностях, другая – к сиюминутному, поверхностному перечислению так называемых «самоигральных» деталей и примет, которые, быть может, и заденут чье–то сознание, но уж наверняка не потрясут его. Вторая тенденция, увы, находит себе достаточную опору в сценарии, где, помимо главного, «идейного» треугольника, добавлен еще треугольник любовный... Если бы это еще было и правдиво по сути характеров! ... Фильм по серьезному счету вновь возрождается тогда, когда банальности... отыграны и вновь можно вернуться к разговору по существу... Осознав, что предал себя, что жил этот год не своей жизнью, герой в ярости крушит атрибуты житейского преуспеяния: разлетается вдребезги кинескоп цветного телевизора, ... тяжелая ваза с размаху влетает в зеркало и... отлетает, не оставив на сияющей глади ни единой трещинки. Это тот самый хромоникелевый лист–зеркало предначертанной герою судьбы. Разить его нельзя. Нет способа истребить впечатанное в тебя призвание» (Липков, 1985: 7).

Зрители XXI века относятся к «Скорости» в основном позитивно:

«Фильм ненавязчиво пропагандирует такие вечные ценности, как честность, неподкупность, благородство, стремление к справедливости, служение общему Делу» (Андрей).

«Потрясающая, пронзительная, глубокая спортивно–социальная драма, одна из моих самых любимых кинолент замечательного режиссёра Дмитрия Светозарова. Тем, кто привык к "форсажам" и прочим "тачкам", ловить здесь нечего... Что же касается художественных достоинств, то кроме блестящего сценария, нужно отметить великолепную постановку. Актёрский состав бесподобный, один гениальный Баталов чего стоит! И Харатьян хорош, считаю, что это лучшая роль в его жизни, понравились и другие актёрские работы. Вообще здесь все играют без фальши и убедительно. И особенно нужно отметить эмоциональный, сентиментальный, пронзительный саундтрек, мелодии действительно берут за душу и очень удачно ложатся к кадру. В общем, это недооценённый шедевр, который я смотрел и буду смотреть, подобных работ больше никогда не снимут» (Критик всего).

Канкан в Английском парке. СССР, 1985. Режиссер Валерий Пидпалый. Сценаристы Валериан Пидпалый, Ростислав Самбук (по мотивам романа Р. Самбука «Горький дым»). Актеры: Тимофей Спивак, Милена Тонтегоде, Эдуард Марцевич, Ростислав Янковский, Александр Пороховщиков, Александр Вокач, Глеб Стриженов, Евгения Ханаева, Валентин Никулин и др. **18,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Известный своими антирелигиозными и контрпропагандистскими фильмами **режиссер Валерий (Валериан) Пидпалый (1940–2001)** поставил пять игровых

полнометражных картин, но только шпионский детектив «Канкан в английском парке» сумел войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Канкан в Английском парке» – как яркий продукт «холодной войны» – в год его премьеры был весьма позитивно встречен журналом «Советский экран», который напомнил читателям, что «Свобода» – «пресловутая американская радиостанция, обосновавшаяся в Мюнхене, в Английском парке, печально известна тем, что является, по сути дела, инструментом ЦРУ. Ее хозяева не жалеют денег налогоплательщиков на оплату грязной деятельности отщепенцев, готовых за горсть сребреников оклеветать всё, связанное с понятием «социализм», «мир», «разоружение», очернить свою бывшую родину, свой народ. Радиостанция ведет массированную идеологическую войну против мира социализма, непрерывно выплескивая в эфир «свежую информацию», «исторические факты» и «глубокие философские рассуждения», имя которым – ложь. О радиоцентре «Свобода» – 2Свободная Европа» есть документально–публицистические ленты. В них дан достойный отпор радиодиверсантам из Английского парка. Теперь эстафету приняли мастера художественного кино. «Канкан в Английском парке» – это фильм–разоблачение. ... Нет, краски не сгущены. Фильм базируется не на домыслах – на документах. Время от времени газеты социалистических стран печатают очередные разоблачения деятельности «Свободы» и ее сотрудников. Ибо возвращаются на родину, выполнив труднейшее задание, разведчики, сумевшие проникнуть в тайные архивы радиостанции» (Скворцов, 1985: 8–9).

Мнения сегодняшних зрителей о «Канкане в Английском парке» существенно разнятся:

«Очень хороший политический детектив. Тимофей Спивак очень убедителен. В очередной раз убедился, что советские политические детективы актуальны и по сей день. ... фильм понравился» (Протвень).

«От книги "Горький дым" в фильме осталось очень мало... Заказ от "кого следует", в общем–то, понятен – оставить разведывательную деятельность Рутковского в стороне и сосредоточиться на "разоблачении падения буржуазных националистов в частности и всего Запада в целом". Результат получился довольно спорным. Есть два варианта. Либо режиссер и автор сценария так старались выслужиться, что слегка перегнули палку. Или же, поняв всю глупость такого заказа, довели фильм до абсолютного абсурда, превратив в фарс без связного сюжета с какими–то дикими плясками, непонятными драками и бессмысленной беготней» (Американец из Киева).

Накануне. СССР-Болгария, 1960. Режиссер Владимир Петров. Сценаристы: Владимир Петров, Орлин Василев (по одноименному роману И. Тургенева). Актеры: Любомир Кабакчиев, Ирина Милопольская, Борис Ливанов, Ольга Андровская, Всеволод Сафонов, Олег Табаков, Михаил Яншин, Эве Киви и др. **18,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Петров (1896–1966) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Без вины виноватые», «Спортивная честь», «Петр Первый», «Кутузов», «Ревизор», «Сталинградская битва», «Накануне») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Эта экранизация классического романа Ивана Тургенева «Накануне» на рубеже 1960-х стала поводом для совместной советско-болгарской постановки, собравшей ансамбль популярных в ту пору актеров.

В год проката фильм «Накануне» прошел по советским экранам вполне успешно, но затем был основательно забыт, и сегодня о нем мало кто помнит...

Шумный день. СССР, 1961. Режиссеры Георгий Натансон и Анатолий Эфрос. Сценарист Виктор Розов (по собственной пьесе «В поисках радости»). Актеры: Валентина Сперантова, Геннадий Печников, Татьяна Надеждина, Владимир Земляникин, Олег Табаков, Лилия Толмачёва, Лев Круглый, Инна Гулая и др. **18,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Натансон (1921–2017) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Шумный день», «Всё остаётся людям», «Палата», «Ещё раз про любовь», «Старшая сестра», «Посол Советского Союза», «Повторная свадьба», «Валентин и Валентина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Знаменитый театральный режиссер Анатолий Эфрос (1925–1987) в кино работал мало, в основном ставил фильмы–спектакли для телевидения. Но два его фильма («Шумный день» и «Високосный год») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Эту «оттепельную» экранизацию известной пьесы Виктора Розова тепло встретили публика и пресса. При этом, как правило, хвалили в первую очередь актера Олега Табакова (1935-2018).

Кинокритик Ян Березницкий (1922–2005), пожурив немного авторов за некоторую театральность постановки, писал, что «по крепчайшей спаянности ансамбля, по мастерству исполнения каждой, даже незначительной роли работа Натансона и Эфроса заслуживает высокой оценки. (Театральная первооснова фильма имела в данном случае серьезное, но не решающее значение: на исполнение четырех важнейших ролей были приглашены актеры другого театра, сумевшие на редкость органично войти в ансамбль.).

«В главной роли Олег Табаков», – сообщали рекламные афиши. Тот, кто видел спектакль ЦДТ, вспомнит, что роль, исполняемая в фильме Табаковым (в театре ее играл другой актер), воспринималась как одна из центральных, но отнюдь не центральная. В фильме она действительно стала таковой. Олег Табаков исполняет эту роль с абсолютной творческой свободой, с высоким мастерством перевоплощения» (Березницкий, 1961: 75).

Однако рецензент «Советского экрана» полностью отметал упреки в театральности по отношению к «Шумному дню»: «Использовав лучшее, что было в спектаклях двух московских театров – Центрального детского и «Современника», режиссеры Г. Натансон и А. Эфрос сумели создать произведение кинематографическое – знакомые нам актеры здесь нисколько не театральны» (Мериманов, 1961: 7).

В конце 1960–х кинокритик Армен Медведев писал, что в «Шумном дне» Олег Табаков «прекрасно играет мальчишку. Он убеждает достоверностью поведения, удивляет точностью наблюдения и понимания внутреннего мира своего героя. Но иногда Олег исчезает, а перед нами просто умный и темпераментный актер. Это происходит тогда, когда автор устами героя заявляет о своем отношении к жизни. Сказано слово, выражена мысль — и перед нами вновь школьник Олег. Публицистические отступления, повышающие накал гражданственности в фильме, — заслуга актера. Эту роль можно было бы сыграть иначе, не отступая от достоверности, продиктованной возрастом Олега. Но О. Табакова (в соответствии с замыслом В. Розова и режиссера А. Эфроса) больше всего волнует не сам Олег, а то, что Олег видит, с чем сталкивается, против чего протестует. Заметим, что высокая публицистика занимает все больше и больше места в книгах, пьесах и фильмах. Авторы, режиссеры и актеры перестают стесняться возвышенности слов своих героев» (Медведев, 1968).

Уже в XXI веке театровед Елена Горфункель утверждает, что «Шумный день» — в полной мере «консервация времени», его идей, нравов, быта. Действие происходит в квартире. Почти как в спектакле, но квартира снята так, что кажется превращенной в «джунгли мещанства». Лабиринты между столами и шкафами, закрытые одеялами «шифоньеры», серванты, окна, заставленные так, что к ним трудно пробраться, и «орудие» возмездия — шашка под портретом героя–отца, с которой подросток Олег, олицетворение нового духа, правды, свободы и честности, набрасывается на мебель, скупаемую для будущего счастья его невесткой Леночкой. Морализаторство остается за скобками, а в фильме — радость жизни и торжество молодости и естественности, новых, лучших людей. В финале Олег выбегает из шумной и скандальной квартиры на улицы Москвы. Из мещанской крепости в жизнь» (Горфункель, 2020).

Нынешние зрители до сих пор помнят и любят этот фильм, попутно задавая непростые вопросы:

«Фильм очень тонко, но чётко показывает сложности в взаимоотношениях и воспитании детей, и подводные камни, так что всем родителям смотреть просто необходимо. И каждый раз после просмотра у меня только восхищение и снова вырывается "потрясающий фильм!"» (Мими).

«Фильм не просто хороший, в нём даётся резко отрицательная оценка стяжательству, попыткам как можно больше захапать и разного рода "вещизму". И вот, теперь, оглядываясь назад, нам становится ясно, что происходит с людьми, ещё недавно стОящими и порядочными, если ими овладевает неодолимое желание "взять от жизни всё", то есть как можно меньше оставить ближнему своему!» (Александр).

«Пересматриваешь этот фильм сейчас и невольно задумываешься: "Значит, не научил этот фильм нас и наших детей ничему хорошему?". Ведь всё то, что осуждалось в этом фильме – мещанство, страсть к наживе, стяжательство, бездуховность – теперь только приветствуется и поощряется. Посмотрите современные журналы, к примеру, все (артисты, писатели и т.д.) сняты в шикарных особняках, квартирах, демонстрируют нам свои гардеробы (у кого больше сумочек, обуви, шуб, которые уже в простых шкафах не помещаются), хвастаются своими коллекциями антиквариата, своими авто и т.д. Сейчас ведь это (то бишь – благосостояние) – цель жизни многих и многих. Куда там бедной Леночке со своим сервантиком и столиком до них! И где такие герои, как Олег? И разве его сегодня кто–нибудь понял бы? Получается, фильм этот абсолютно устарел и не актуален совершенно для нынешнего времени?» (Настя).

Палата. СССР, 1965. Режиссер Георгий Натансон. Сценарист Самуил Алёшин (по собственной одноименной пьесе). Актеры: Андрей Попов, Евгений Перов, Виталий Доронин, Юрий Пузырёв, Руфина Нифонтова, Наталья Фатеева, Юрий Аверин, Инна Макарова, Феликс Яворский, Жанна Прохоренко, Борис Токарев и др. **18,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Натансон (1921–2017) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Шумный день», «Всё остаётся людям», «Палата», «Ещё раз про любовь», «Старшая сестра», «Посол Советского Союза», «Повторная свадьба», «Валентин и Валентина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Действие пьесы С. Алешина, которая стала основой для фильма, происходит в больничной палате, где главные персонажи спорят, отстаивая свои жизненные позиции: один держится за старые догмы, а другой настроен против «пережитков культа личности»...

Советская кинопресса осталась недовольной этой драмой – и ее прямолинейностью, и антикинематографичностью.

Кинокритик Н. Игнатьева (1923-2019) писала, к примеру, так: «Обнаруживаются ли в «Палате» особые, кинематографические свойства экрана? Можно ли утверждать, что мы смотрели произведение, созданное хотя бы с учетом возможностей кино, не говоря уже об образной природе этого искусства? Боюсь, читатель уже заметил, что в... фильме не чувствуется присутствия кинематографа. ... С. Алешин не писал сценарий как произведение кинодраматургии, он подгонял готовую пьесу к экранному действию» (Игнатьева, 1965: 92). Игнатьева Н. Только своим путем! // Искусство кино. 1965. 5: 90-92.

Что касается нынешних зрителей, то часть из них предъявляет к «Палате» претензии, аналогичные тем, что были у Н. Игнатьевой:

«Не получилась ни пьеса у Алёшина, ни фильм у Натансона. Всё безлико, схематично и конъюнктурно» (Мономах).

Но есть зрители и сегодня высоко оценивающие эту ленту:

«Невозможно не удивляться тому, что фильм великого режиссёра Натансона с великими актёрами... «валяется на полке» много лет. А всякая дрянь заполонила весь экран» (Алексей).

Письма к живым. СССР, 1965. Режиссер Валентин Виноградов. Сценарист Алесь Кучар. Актеры: Светлана Макарова, Астрида Кайриша, Валентин Никулин, Григорий Гай, Николай Прокопович, Стефания Станюта, Бронюс Бабкаускас и др. **18,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

У режиссера Валентина Виноградова (1933–2011) была трудная судьба: годами ему не давали снимать, его лучший фильм «Восточный коридор» (1966) был подвергнут

несправедливой критике и почти не имел проката. Съемки «Синей пустоши» были остановлены, а сам материал уничтожен… В итоге в тысячу самых популярных фильмов у В. Виноградова вошли три фильма: «День, когда исполнятся 30 лет», «Письма к живым» и «Земляки»…

После того, как я опубликовал в журнале “Вопросы культурологии» большую статью о военной драме Валентина Виноградова «Восточный коридор» (1966 год, выход в ограниченный прокат – 1968 год, но при этом 10,7 млн. зрителей за первый год демонстрации!), я послал ее режиссеру. К моему удивлению, очень скоро я получил от него ответ со словами благодарности, мы созвонились, и довольно долго говорили о его фильмах, о цензурных запретах и о том, почему судьба фильма «Восточный коридор» оказалась такой печальной… (мою статью о шедевре Валентина Виноградова «Восточный коридор» можно прочесть здесь: Федоров, 2011).

«Письма к живым» – психологическая драма о судьбе коммунистки–подпольщицы – неплохо прошла в прокате, но вскоре была отправлена на полку в связи с «неактуальностью» оттепельной темы репрессий 1930–х.

В «Истории советского кино» фильм «Письма к живым» обвинялся в том, что «обратившись к историческому материалу, к конкретной исторической судьбе, авторы не сумели показать тот героический путь, который прошла легендарная патриотка, сместив акценты с реальных фактов на вымышленные, мелодраматические ситуации. Это помешало актрисе С. Макаровой раскрыть мужественную, неуемную, полную жизнелюбия натуру прототипа своей героини» (История советского кино. Т. 4. М., 1978. С. 174-175).

В итоге сегодня об этой картине вспоминают немногие зрители:

«Этот фильм … построен на удивительном посыле: будучи посвященным «святой коммунистке», он не агитирует ни «за», ни против, но обличает собственную же идею, поскольку по соблюдаемым в нём законам художественной правды выводится, что изображенное создание (героиня, мученица…) возможно лишь как флюктуация (случайное отклонение от какой–нибудь величины – А.Ф.)… Ну, и масса гениальных мелочей технического толка. … этот фильм изучали бы во всём мире, как веху в истории кино, будь они снят в Италии каким–нибудь Росселини. … Притом что, на фоне "Восточного коридора" (следующий фильм Виноградова) – это лишь разминка, ученическое упражнение» (Влас).

«Фильм необычный. Посмотрела с огромным удивлением и интересом. Сейчас так не снимают. И дело не в партийной принадлежности героини – в те годы нельзя было обойтись без политики. Поражает театральность некоторых кадров, многое – как страшный сон. Претенциозность – да, есть местами… Немного неровный фильм, но … современные супер–пупер новаторы должны обзавидоваться» (Гал).

Хочу верить. СССР, 1965. Режиссер Николай Мащенко. Сценаристы: Игорь Голосовский, Николай Мащенко (по мотивам одноименной повести И.Голосовского). Актеры: Алексей Сафонов, Екатерина Крупенникова, Юрий Лавров, Анатолий Иванов Игорь Ледогоров и др. **18,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Мащенко (1929-2013) любил снимать остросюжетные фильмы. Наибольший успех у зрителей имели его сериалы «Овод» и «Как закалялась сталь»… Но и фильм «Хочу верить» в свое время был довольно тепло принят аудиторией…

Героиня это драмы – подпольщица Людмила была ошибочно обвинена в предательстве…

Журналист (Алексей Сафонов) уже после войны пытается разобраться в том, действительно ли Людмила была предательницей…

Мнения зрителей XXI века об этом фильме разнятся:

«Режиссер умело сочетает реалистические зарисовки с романтико-героическим пафосом. В фильме есть и знакомые исповедальные интонации героев, и крупные планы. Чувствуется новаторский стиль, отличный от манеры фильмов 40-50 годов» (А. Гребенкин).

«Тема интересная, но фильм, как и многие фильмы к/ст им. Довженко смотрятся с трудом. Затянутые сцены, эпизоды…» (Юрий).

Миссия в Кабуле. СССР, 1971. Режиссер Леонид Квинихидзе. Сценаристы: Владимир Вайншток, Павел Финн. Актеры: Олег Жаков, Ирина Мирошниченко, Глеб Стриженов, Олег Стриженов, Отар Коберидзе, Ринат Тазетдинов, Эммануил Виторган, Владимир Заманский, Александр Демьяненко, Олег Видов, Лаймонас Норейка, Елена Добронравова, Владимир Зельдин, Альгимантас Масюлис, Владимир Этуш, Михаил Глузский и др. **18,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Леонид Квинихидзе (1937—2018) получил известность своими телефильмами «Крах инженера Гарина», «Соломенная шляпка», «Небесные ласточки», «31 июня», «Мэри Поппинс, до свидания» и др.

1919. Афганистан. Советские дипломаты готовят подписание Договора о сотрудничестве…

В год выхода «Миссии в Кабуле» во всероссийский кинопрокат он пользовалась довольно внушительным успехом у аудитории, но затем постепенно «ушла в тень» (в том числе и по причине ввода советских войск в Афганистан в 1979 году)…

Сегодняшние зрители вспоминают об этом фильме нечасто:

«Отличный фильм. Афганистан первым признал СССР. Что только не предпринимали английские дипломаты и разведчики, но наши оказались умнее и сумели подписать договор о взаимовыгодном сотрудничестве с королем Афганистана. … Артисты великолепные. Не играют, живут» (Альфия).

«Тема интересная, и хотя история рассказано очень посредственно, некоторые актёрские работы блестящи (особенно Глеба Стриженова), музыкальное оформление кошмарно отвратительное. В общем, постановка — ни рыба, ни мясо, схематичная, упрощённая» (С ветром).

«Всё очень приглажено, слишком идеологизировано» (Михаил).

Агония. СССР, 1974/1985. Режиссер Элем Климов. Сценаристы Семён Лунгин, Илья Нусинов. Актеры: Алексей Петренко, Анатолий Ромашин, Велта Лине, Алиса Фрейндлих, Леонид Броневой, Борис Иванов, Александр Романцов, Юрий Катин–Ярцев, Павел Панков, Нелли Пшенная, Михаил Светин, Владимир Осенев, Борис Романов и др. **18,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Элем Климов (1933–2003) поставил 7 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Агония», «Иди и смотри») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Сложным был путь к экрану фильма Элема Климова «Агония». Впрочем, и творческая судьба самого режиссера («Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Похождения зубного врача», «Прощание», «Иди и смотри») была далеко не гладкой.

В «Агонии» кризис России 1916 года показан с присущей Э. Климову синтезом иронии и психологизма. Фарсовые, эксцентрические сцены сменяются страшными натуралистическими видениями…

В центре картины — мощная фигура Григория Распутина. Бродячий «святой старец», «провидец», «целитель», алкоголик и сексуальный маньяк, сумевший войти в доверие царской семьи, оказывать влияние на ход государственных дел. Таким представлен в «Агонии».

Распутина играет Алексей Петренко. Актер сумел добиться поразительного результата. Роль выстроена на перепадах вулканического темперамента, животного страха, нечеловеческой силы, униженной слабости, развращенности и религиозности. Задача сложнейшая, но актеру удалось уловить нерв роли, воплотить на экране неоднозначный характер.

Не менее сложной была задача и у Анатолия Ромашина, сыгравшего роль императора Николая Второго. Здесь было очень легко сбиться на плакатный тон или гротеск. Но Анатолий Ромашин сыграл человека, проигравшего страну, своим бездействием обрекшим ее на страдания и разрушения. Вокруг этих фигур — царя и Распутина — выстраивается

сложная, многоплановая композиция фильма со множеством персонажей. И словно рассекая фильм на части, вторгается в сюжетную ткань историческая хроника...

Кинокритик Ирина Павлова вспоминает, что во второй половине 1970–х «об «Агонии» ходили легенды. В кулуарах шептались счастливчики, которым удалось посмотреть запрещенный фильм: «Гениально! Гениальный Петренко! Гениальный Ромашин! Гениальная Фрейндлих!». Слово «гениально», которым тогда свободно пользовались, произносится в этом случае с особым придыханием. Кинокарьера всех перечисляемых гениев (кроме Алексея Петренко — год спустя он «возьмет свое» после выхода «20 дней без войны») вновь надолго «откладывается» — теперь уже открытой опалой. Этот тяжкий удар для Климова усугубляется личным фоном — громадным международным успехом «Восхождения», ленты его жены, красавицы Ларисы Шепитько. «Агония» выйдет на экран лишь 6 лет спустя, и тот гигантский (вероятно, всемирный!) общественный резонанс ленты, наверняка бы ей сопутствовавший при своевременном выходе, наполовину растерялся «по пути». Картина, где совмещались и экспрессивно смонтированная малоизвестная хроника, и сложно–метафорический изобразительный ряд, и сюрреалистические видения, и актерский гиперреализм, сегодня может показаться неоправданно переусложненной по языку. Но в то время эти черты режиссерского стиля Климова, безусловно, должны были восприниматься как откровение. Хотя роль самой темы «Агонии», ее контр–конъюнктурное значение, ее горький пессимизм со счетов не сбросишь, но и собственно художественный уровень, мощь эмоционального посыла, энергетика языка, феноменальные актерские работы — все это само по себе произвело бы в середине 70–х эффект разорвавшейся бомбы. В начале 80–х этот успех уже смикширован долгим ожиданием. легендами, предвкушениями, которые всегда чуть ярче реальности. Приз ФИПРЕССИ Венецианского фестиваля 1982–го в этом контексте выглядит едва ли не утешительным» (Павлова, 2003).

Киноведы Валерий Фомин и Лилия Маматова (1935–1996) в своей статье подробно объясняли запреты советской цензуры: «ей казалось подозрительным уже само намерение режиссера Элема Климова обратиться к столь скандальной фигуре в русской истории, как Григорий Распутин. Эксперты, привлеченные киночиновниками к обсуждению замысла режиссера, предостерегали от возможной «пошлости», «сенсационного обыгрывания придворных тайн», «протаскивания порнографии под видом разоблачительства». Вывод состоял в том, что не следует «вытаскивать на экран эту грязь даже в целях разоблачения царизма». ... Однако и необходимость «разоблачения царизма» не отпадала, она неуклонно входила в обязанности кинопропаганды. Одаренные же художники за подобную тему давно уже не брались, предоставляя пастись на поле соцзаказа услужливым ремесленникам, чьи унылые творения оставляли публику абсолютно равнодушной. Соблазн заполучить в дело талантливого режиссера Климова, способного создать впечатляющую и таким образом пропагандистски–действенную картину, был для киноруководства слишком велик, и оно, преодолевая сомнения, снова выпускало режиссера на съемочную площадку. ... Между тем авторы, совершенно независимо от понуканий цензуры, делались все серьезнее и серьезнее. ... Император, сыгранный Ромашиным, отчетливо осознает, что любимая его Россия смертельно больна. И как некий рефрен и вместе — горькая аллегория: фатальная угроза постоянно висит над судьбой единственного сына государя. Болезнь наследника неизлечима, любая пустяковая царапина — и кровь уже не остановить. ... Актер и режиссер делают образ благородного и стареющего императора столь убедительным, что если даже зритель и питал заведомые предубеждения против реального исторического «самодержца», он не сможет преодолеть непосредственные впечатления от экранного его воплощения и избавиться от живого к нему сочувствия. Особо же выделяется в «Агонии» поистине гениальное исполнение Алексеем Петренко роли Распутина. ... Раскрывая бесовскую сущность своего персонажа, Петренко играет на предельном форсаже, не стесняясь физиологических проявлений — грязи, липкого пота, бешеной пены на губах. В пластическом рисунке роли нам явлен в облике человека зловещий зверь, передвигающийся в откровенные и кульминационные моменты на четвереньках, как на четырех лапах. Вынести зрелище подобного героя на протяжении длительной истории было бы затруднительно, если бы натуралистический гротеск не был сплавлен в его характеристике со сложным психологическим содержанием; Распутин на экране отталкивает и одновременно завораживает своей незаурядностью, богатырской мощью и энергией. Алексей Петренко создает у зрителя отчетливое понимание того, что не только

дьявол играет с Распутиным, но и Распутин играет в дьявола, намеренно испытывая на прочность окружающую его нарядную и жантильную публику, пугая ее своей природной силой и властью, обретенной в приближении к царскому семейству. Не зря цензоры … тревожились: вопреки трафаретным представлениям марксистско–ленинской историографии о «сознании народных масс» в канун славной революции, сценарий, а потом фильм представили иное: бурление темных начал «коллективного бессознательного», игру необузданной и разрушительной стихии, готовой выгнуть, перекосить всю Россию.

Фильм Климова, таким образом, не ответил на требование кинoруководства изобразить страну в начале века так, чтобы подтвердить «доброту и справедливость» воспоследовавшего потом Октябрьского переворота и вызванной уже им чередой событий. Напротив, состояние общества, представшего на экране, сулило России отнюдь не «доброту и справедливость», а страшную судьбу, то есть именно то, что и произошло в реальной истории. О реакции киночиновников, впервые увидевших фильм Климова, нетрудно догадаться. Еще больше, как ни парадоксально, их напугало зрелище той самой «придворной камарильи», которую сами же кинoруководители требовали в фильме «выпороть». … Увидев этот фильм в 1975 году, кинематографические чиновники восприняли его как развернутую метафору разложения верхов в брежневскую эпоху. Как оказалось, не зря: партийные бонзы, посмотрев фильм, узнали в его персонажах… самих себя и выразили высочайший гнев. Картина была запрещена» (Фомин, Маматова, 2003).

Кинокритик Ирина Шилова (1937–2011) писала об «Агонии» так: «Напряженное, зрелищное, апокалипсическое кинопредставление включает в себя, однако, и мощные психологические, реалистические эпизоды, и хронику… И сама картина, и отдельные ее акценты стали большой неожиданностью для кинематографического руководства… Климов развернул на экране панораму пира во время чумы. Разгул и разврат. Бесконечные интриги, вера во все предрассудки, … неспособность царя к правлению огромным государством не исключили из внимания режиссера личную драму Николая (роль которого блестяще исполнил А. Ромашин), оказавшегося неспособным правителем и несчастным отцом. Фигура Распутина, сыгранного А. Петренко, вырастала до размеров чудовищного наваждения. … Историчность киноповествования не закрывала проблемы, но в пафосе своем разворачивала прошедшее в настоящее. … прошедшее напоминало о пока еще не осознаваемых последствиях невнимания к жизни народа, о грядущих потрясениях, пыталось разбудить массовое сознание и искать не столь трагические пути для преобразования страны» (Шилова, 2010: 228).

Литературовед и кинокритик Лев Аннинский (1934–2019), восхищаясь актерской работой Алексея Петренко (1938–2017), писал, что тот «явно воздействовал на Климова, помогая тому найти психологическое и пластическое разрешение «Агонии». Фильм не постарел за годы мертвого лежания на так называемой «полке», он вошел сегодня живым звеном в наше раздумье о самих себе — это заслуга и Петренко. Там, собственно, два ключевых характера, два решающих образа и, соответственно, две блистательные актерские работы: Николай II — Ромашин и Распутин — Петренко. … В чем суть и сила климовского фильма? В ощущении общей болезни, разбившей российское общество и государство к 1917 году. Мы ту ситуацию привыкли мыслить двуцветно: вот виноватые, а вот правые, а если кто колеблется, так тоже не прав. Черно–белый нож, все рассекающий, логика борьбы, вполне по тем временам понятная. Но Климов отвечает на вопросы нашего времени. Он хочет понять не ту или иную сольную партию, а общий ход трагедии, поражающей все души, в нее обрушенные. Кое–где Климов сбивается на прямые ходы: хаос ценностей — хаос предметов. … Но — воздуха нет! Но — деться некуда! И — прочного ничего: все впрямь дребезжит, шатается, качается, падает. Два центральных характера — выражение общей смертельной болезни. Ромашин в роли последнего царя: бессмысленный шарм, жалкая корректность, манеры тихого интеллигента, попавшего в жернова. Это — одна сторона драмы. Другая — Распутин. Безумная, съезжающая с орбит сила — конденсат безумия, поднимающегося снизу, с самого дна, нет, из бездонной хляби, из магмы… Здесь вулканическое своеволие, таящееся за угрюмой медлительностью Петренко, оказывается поистине находкой: он играет в Распутине — помимо точных портретных черт еще и этот медвежий, проломный, необозримый, непредсказуемый бунт, играет «дурь народную», идущую наперекосяк жалкому самодурству самодержцев, играет безумие не владеющей собой мощи. И этот земной, неуправляемый вариант «низового» безумия — такой же знак

общего «светопреставления», как и жалкое здравомыслие высшей власти, пытающейся что–то строить на трясущемся основании» (Аннинский, 1988).

С. Кудрявцев считает, что «репутация многострадального и долго запрещаемого фильма, конечно, мешает (причём до сих пор) воспринять «Агонию» без ложного пиетета. И двадцатилетняя – если считать от возникновения первоначального замысла до выхода картины в официальный прокат – история борьбы режиссёра за отстаивание своего взгляда на эпоху крушения русской империи в целом и убийство царского кумира Григория Распутина в частности, заслуживает, разумеется, особого уважения. Хотя трудно не признать, что вынужденная трансформация манеры подачи материала (от фарсово–эксцентрической, почти в стиле русского лубка, как в первых вариантах сценария, до формы исторической хроникальной драмы в окончательной версии), с одной стороны, действительно расширила и углубила подход авторов к неоднозначным событиям российской истории. Но с другой стороны, неизбежные, пусть и незначительные, уступки цензуре в трактовке предреволюционных веяний в обществе («когда верхи не могут управлять по–старому, а низы не хотят жить по–старому») привели к тому, что парадоксально трагикомическая история возвышения «порочного старца», новоявленного Гришки Самозванца, была несколько смикширована при помощи обильного включения хроники и сцен, снятых под документальное кино» (Кудрявцев, 1997).

Отзывы зрителей об «Агонии», как правило, показывают, что аудитория и сегодня признает талант ее авторов:

«Очень сильный и тяжелый фильм. Игра Алексея Петренко просто поражает, у меня было ощущение, что это не актер, а настоящий Григорий Распутин. Такой пронзительный взгляд! ... Атмосфера передана жестко и порой жестоко. Но такова суровая правда жизни и того смутного времени» (Натали).

«Фантастическая, гениальная работа Алексея Петренко! Смотреть фильм временами просто тяжело – настолько сильно ощущение приближающейся катастрофы. Безнадежность во всем, в глазах актеров, в цвете, в музыке» (Эйс).

«Главное в искусстве – не точнейшая передача каких–то в данном случае исторических фактов, а отражение эмоционального состояния того времени. Так вот это состояние в фильме передано с небывалой мощью и в тоже время точностью, и использование разнообразных и новаторских художественных средств. Смотрел фильм "Агония" 12 раз с различными товарищами и каждый раз открывал для себя новые пласты мысли, заложенные художником–режиссером! И то, что фильм до сих пор заставляет людей делиться во мнениях на два противоположных политических лагеря, только доказывает силу и актуальность этого киношедевра. Монархия, РПЦ, купечество, министры, дворянство, суеверие и прочие ныне искусственно восхваляемые институты подвержены спокойной, но беспощадной критике» (Иван).

Дочки-матери. СССР, 1975. Режиссер Сергей Герасимов. Сценарист Александр Володин. Актеры: Иннокентий Смоктуновский, Тамара Макарова, Любовь Полехина, Светлана Смехнова, Лариса Удовиченко, Сергей Герасимов, Зураб Кипшидзе и др. **18,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Герасимов (1906–1985) поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, 12 из которых («Семеро смелых», «Маскарад», «Молодая гвардия», «Сельский врач», «Тихий Дон», «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека», «Дочки–матери», «Юность Петра», «В начале славных дел») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В год выхода психологической драмы «Дочки–матери» на экран кинопресса оживленно ее обсуждала.

К примеру, киновед Людмила Белова (1921–1986) писала так: «Героическая душа, готовая на подвиг во имя добра и справедливости, Ольга Васильева из фильма «Дочки–матери» в то же время отнюдь не является эталоном положительности. ... Истинная же ценность этого характера в его диалектичности, ибо в проявлениях своих Ольга так же привлекает, как и пугает... Мало у нас картин, которые заставляют задумываться. А это именно такая картина» (Белова, 1976: 92).

Литературный и кинокритик Борис Рунин (1912–1994) полагал, что «если подумать, из этой фабулы легко могла получиться слезливая мелодрама – горестная история современной сиротки, ну, и всякое такое... И у нее был бы свой благодарный зритель. Но в том–то и дело, что «Дочки–матери» – фильм прежде всего антисентиментальный, даже в чем–то безжалостный. Перед нами – социальная драма, не лишенная комедийного элемента. Она тем более серьезна, что смех в данном случае делает нас максимально взыскательными к персонажам. Особенно к Оле, чье поведение, чья этика и эстетика вызывают наше живейшее сочувствие и нашу досаду. Однако суть рассказанной нам истории заключается не в том, чтобы Олю похвалить или Оправдать, а в том, чтобы ее понять. Да, всё доброе и честное в Оле – от биографии рабочего человека. Но что же делать, если столь ценимое нами чувство общественного долга еще не подкреплено в ней чувством общественного такта? Что делать, если Оля с самого рождения была лишена того, что не может заменить человеку ни коллектив, ни даже самые умные педагогические рекомендации, – материнской заботы? ... Так или иначе, «Дочки–матери» – фильм с открытым нравственным итогом. Тут есть над чем поразмышлять зрителю, есть что додумать каждому, исходя из своего личного опыта» (Рунин, 1975: 3).

А кинокритик Константин Щербаков отмечал, что «фильм сделан на едином дыхании и одновременно с точным, даже жестким расчетом. В нет есть второстепенные персонажи, но нет небрежно сделанных, проходных. У каждого свое лицо... Помимо прочего, фильм подкупает обаянием мастерства, уверенного, выверенного и на главном направлении и в мелочах. Можно сказать, что в сравнении со своими предыдущими лентами Герасимов сегодня приглушеннее, камернее, – я бы этого говорить не стал. Материалом для размышлений о времени, о человеке, о советском характере и путях его формирования может стать и гигантская стройка, и скромная, неприметно живущая семья, – все зависит от того, что видит художник за внешней стороной явлений. Своим последним фильмом Сергей Герасимов это еще раз убедительно доказал» (Щербаков, 1975: 28).

Мнения зрителей XXI века об этом фильме, как обычно, расходятся:

«Прекрасный фильм, причем весьма необычный для такого режиссера, как Герасимов, который снимал эпохальные картины... И вдруг фильм о детдомовке, приехавшей на поиски беспутной матери в надежде – "а вдруг". Вдруг мать жива, вдруг она ей нужна, окажется, вдруг будет семья! И тут есть возможность пожить (ну хоть неделю, хоть невзаправду) в настоящей семье! И не где–то, а в Москве! Бедная Оля – она так честно старалась дружить со всеми, быть полезной и нужной, она так привыкла, что все вокруг свои и надо быть в коллективе. А тут начались недомолвки, обиды, склоки, косые взгляды – еще бы, деревенщина какая–то неотесаная явилась с пряником. Какая тяжелая сцена, когда Оля возвращается к себе в общагу и плачет там одна в комнате, на своей сиротской ПТУ–шной койке. Сильный фильм, мудрый и тяжелый» (Инес).

«Фильм с хорошими актёрами. Здесь и Л. Полёхина, которая играет всегда очень трогательно. Неповторимая Т. Макарова в роли преподавателя хореографии. Создаётся такое впечатление, что она на самом деле им и является. Какая осанка, интеллигентность. ... Правдоподобен в своей роли И. Смоктуновский... И история фильма очень трогательная, даже грустная» (Наташа).

«Фильм слабоватый. Мне кажется, режиссер как–то не "дожал", не выжил все из актеров, и кино больше похоже на художественный спектакль» (Манка).

Сельская учительница. СССР, 1947. Режиссер Марк Донской. Сценарист Мария Смирнова. Актеры: Вера Марецкая, Даниил Сагал, Павел Оленев, Владимир Марута, Владимир Белокуров, Дмитрий Павлов и др. **18,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Марк Донской (1901–1981) за свою долгую карьеру поставил 22 фильма, два из которых («Радуга», «Сельская учительница») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Главная героиня фильма «Сельская учительница» сеет на экране разумное, доброе, вечное (в рамках соцреализма, разумеется) несколько десятилетий.

Министр кинематографии СССР Иван Большаков (1902–1980) считал «Сельскую учительницу» «одним из лучших фильмов о советской интеллигенции, созданным в послевоенное время. ... В нем показывается бесправное, униженное положение народного учителя в царской России и огромная забота и внимание, которыми окружено учительство в советское время. Учитель – это воспитатель, друг и наставник нашей молодежи. С его именем связаны лучшие воспоминания о счастливых детских и юношеских годах советских людей. Советский учитель воспитывает лучшие человеческие качества у нашей молодежи и прежде всего любовь к Родине, к партии Ленина — Сталина. Он дает «путевку в жизнь» каждому своему ученику. Многие учителя стали знатными людьми нашей страны. Советское правительство высоко ценит благородный труд нашего учительства, отмечая лучших из них высокими правительственными наградами. Чтобы воспитывать подрастающее поколение в духе коммунизма, советский учитель должен сам обладать высокими моральными качествами и большими знаниями. Всеми этими качествами наделена Варвара Васильевна Мартынова — героиня фильма. Всю свою жизнь она посвятила служению народу. В фильме особо ярко подчеркнута эта неразрывная связь нашего учительства с народом. И народ, со своей стороны, окружает учителей заботой и любовью. ... Большой успех фильма обусловлен помимо хороших качеств сценария и мастерства режиссера прекрасной игрой В. Марецкой, создавшей глубоко волнующий, романтически окрашенный образ сельской учительницы» (Большаков, 1952).

Киновед Ростислав Юренев (1912–2002) подчеркивал, что «большой заслугой режиссера Марка Донского является то, что он смело расширил рамки человеческой биографии до размеров широкого общественно–исторического полотна. Режиссер развил это качество, несомненно, имевшееся в сценарии Марии Смирновой, но в довольно робкой, зачаточной форме. Он нашел свежие и впечатляющие приемы для показа биографии героини на широком общественно–историческом фоне. ... Донскому чужда аскетическая скупость художественных средств. Цветущие сады, прекрасный романс Чайковского, пейзажи, в которых можно увидеть влияние и Левитана и Серова — все это принесено в фильм и украшает его. Есть в режиссуре фильма и неудачи. Стремясь еще больше расширить масштабы фильма, Донской вводит странные комбинированные кадры чего–то вертящегося по потустороннюю «музыку сфер». Во второй половине фильма немало умиленности, сентиментальности, чуждой и строгому сценарию и реалистической игре актрисы. Все эти неудачные кадры нетрудно было бы вырезать при окончательном монтаже. Но редакторский глаз отсутствовал... Необходимо еще раз остановиться на работе оператора С. Урусевского. Он глубоко изучил все возможности съемки Марецкой и нашел основное, самое важное в лице актрисы — глаза. Он часто выделяет глаза, оставляя все лицо в легкой тени. И ясные, полные чувства и мысли глаза актрисы живут на экране, передавая зрителю все сложные перипетии переживаний героини. ... Фильм «Сельская учительница» — большая удача советского киноискусства. Эта удача имеет принципиальный характер. Вышел фильм о простом советском человеке, человеке — строителе социализма. И то, что этот фильм вышел к тридцатилетнему юбилею, к празднику, особенно радостно. Подчеркнуто величие простого человека. Продолжена гуманистическая и демократическая традиция советского кино 30–х годов» (Юренев, 1947. Цит. по: Юренев, 1981).

Кинокритик Александр Караганов (1915–2007) считал, что «такую возрастную роль могла сыграть только Марецкая с её высоким искусством перевоплощения, умением раскрывать характер человека на разных ступенях его развития, показать верность принципам и отзывчивость на перемены в обществе, на изменения, происходящие в среде молодежи, обнажить внутреннюю историю души. Нелегко было показать учительницу в разные моменты ее взросления, а потом и старения. Но еще труднее обнажить внутреннюю биографию незаурядной личности. Можно было бы сказать, что она всё это сыграла с блеском. Но привычные слова «сыграла» и «блеск» тут никак не подходят. Просто Марецкая на наших глазах прожила и внешнюю и внутреннюю биографию своей героини. Не показала разные состояния, а прожила их» (Караганов, 2010: 156).

Многие нынешние зрители очень любят эту ленту, считая ее вехой в истории советского кино: «Обожаю фильм "Сельская учительница", Марецкая гениальна, на протяжении фильма она показала целую жизнь скромной учительницы. ... Шедевр» (Мария). «Наиправильнейший наидобрейший фильм. Вера Петровна – бриллиантовая звезда Советского кино! (Собакин). «Тандем двух гениальных людей – режиссера Марка

Донского и разножанровой актрисы Веры Марецкой, обладавшей редкостной актерской интуицией, позволили создать этот шедевр на все времена» (Ираида).

Високосный год. СССР, 1962. Режиссер Анатолий Эфрос. Сценарист Вера Панова (по собственной повести «Времена года»). Актеры: Иннокентий Смоктуновский, Елена Фадеева, Василий Макаров, Евгения Солдатова, Виктория Ермольева, Михаил Логвинов, Валентин Никулин, Марианна Вертинская, Лев Дуров и др. **18,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Знаменитый театральный режиссер Анатолий Эфрос (1925–1987) в кино работал мало, в основном ставил фильмы–спектакли для телевидения. Но два его фильма («Шумный день» и «Високосный год») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В драме «Високосный год» Иннокентию Смоктуновскому (1925-1994) досталась роль весьма неоднозначного персонажа, выламывающегося из стандартных рамок «образов советской молодежи» и он, на мой взгляд, сыграл ее вполне убедительно.

В год выхода «Високосного года» в прокат кинокритик Михаил Блейман (1904–1973) писал, что «капля по капле из романа при переложении в сценарий уходили его достоинства — писательская зоркость, внимание к психологии людей, правда и достоверность их поведения. Будет неправдой, если я скажу, что при переложении в драматическую форму сценария обнажилась мелодраматическая сущность романа. Вышло другое: сценарий Пановой оказался в противоречии с ее замыслом, полемизирует с ее же романом. Некоторые эпизоды фильма решены интересно, талантливо. Но в том–то и беда, что эти эпизоды кажутся в картине всего лишь этюдами. А ведь режиссура начинается только тогда, когда постановщик видит всю картину или спектакль в целом, когда он знает соразмерность частей, когда он подчиняет отдельные эпизоды общему ритму, темпу и, прежде всего, общему замыслу. Я уверен, что режиссер Эфрос, приступая к постановке картины, был увлечен подлинным жизненным драматизмом, жизненной сложностью, раскрытой в романе В. Пановой. Почему же он рассказал в фильме «Високосный год» и мелодраматическую историю о том, что у хорошей матери был плохой сын, который связался с бандитами и, пострадав от них, раскаялся. Где в фильме сложность жизни, ее драматизм, переплетение новых наших моральных понятий с мучающими нас остатками прошлого? … Режиссеру казалось, что сценарий, его текст, его ситуации сами за себя говорят. Он пренебрег поисками кинематографического эквивалента литературному тексту. И во многих сценах это ощущается. … Не будем винить актеров в том, что они не сыграли конфликт. Режиссер огладил его и сделал благополучный конец, когда конфликт только разрастался. Я повторяю, в фильме играют хорошие актеры, но они не в силах выявить свои возможности. Так, И. Смоктуновский, который почти всюду играет мастерски и достоверно, иногда не может не сбиться на поверхностный и шаблонный мелодраматизм. Хорошей театральной актрисе Е. Фадеевой остается играть только переживания «абстрактной» матери. А ведь в романе у нее была биография и судьба. Режиссер не всегда находит кинематографическую детализацию, атмосферу, которую он умеет так хорошо создать на театре. Характерно, что почти все павильонные сцены картины происходят в каких–то необжитых, недетализированных, театральных декорациях. … Стиль фильма противоречит художественным намерениям писателя Пановой и режиссера Эфроса. На экране оказались измельченными замысел романа, его социальное звучание. Это наиболее существенный просчет фильма. А ведь многоплановый роман Веры Пановой давал возможность более широко и полно раскрыть характеры тех героев, которые противостоят всему темному и уходящему из нашей жизни» (Блейман, 1962).

Мнения сегодняшних зрителей о фильме «Високосный год» можно четко разделить на «за» и «против»:

«За»: «Хороший фильм, но игра Смоктуновского – это чудо. Как исподволь, не в лоб, он открывает нам своего Геню. И удивительно обаятельная Фадеева. Зря они гневаются на сына, ведь он плод их воспитания. Так что, спрашивать в первую очередь надо–то с себя!» (Бетти). «Очень даже неплохой фильмус. Идейно очень правильный. Плохие люди воруют. Хорошие люди честно работают. Может для меня лично не хватило какой–то сложности. Слишком уж плохие люди плохие, а хорошие, уж очень хорошие. Попытался внести

сложность Смоктуновский своим героем, но уж очень уж он у него получился эдаким карикатурным "стилягой и тунеядцем"» (В. Иванов).

«Против»:

«Фильм на удивление слабый... Актеры все приятные, ... а фильм – ничто, пустое место» (Бобон).

«Невыразительное какое-то кино, один раз, конечно, посмотреть можно, но не более» (Жиган).

Красная площадь. СССР, 1970. Режиссер Василий Ордынский. Сценаристы: Юлий Дунский, Валерий Фрид. Актеры: Станислав Любшин, Вячеслав Шалевич, Валентина Малявина, Сергей Яковлев, Александр Кутепов, Сергей Никоненко, Николай Парфёнов и др. **18,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Ордынский (1923–1985) поставил 11 полнометражных игровых фильма, четыре из которых («Человек родился», «Сверстницы», «Тучи над Борском» и «Красная площадь») вошли в тысячу самых кассовых советских лент (и это не считая очень популярного в 1970–х сериала «Хождение по мукам»).

В «Красной площади» рассказывается драматическая история комиссара Амелина (Станислав Любшин) и начдива Кутасова (Вячеслав Шалевич) в годы гражданской войны.

В год выхода этой картины на всесоюзный экран советская кинопресса отзывалась о нем, как правило, весьма позитивно.

К примеру, кинокритик и редактор Ирина Кокорева (1921-1998) писала, что «фильм «Красная площадь» документален и лиричен; в нем сочетаются верность истории с повестью о человеческих отношениях, которые подчинялись законам времени. ... Этот фильм о времени, дорогом и значительном, продолжает славные революционные традиции советской кинематографии» (Кокорева, 1970: 1).

Примерно в том же ключе – еще до выхода фильма в прокат - отозвался о «Красной площади» и журнал «Советский экран» (Чернов, 1969: 1).

И даже в XXI веке у «Красной площади» остается немало поклонников среди зрителей:

«Фильм замечательный. ... Снят мастерски, а актеры удивительно играют, и сюжетная линия потрясающая!» (М. Морозова).

«Мне кажется, этот фильм недооценен! Для своего времени он был по-своему уникален, потому что получились очень живые герои, не ходульные, не заштампованные: пламенный «борец» за революцию и рефлексирующий «осколок» царской армии! Отношение героев к меняющемуся миру дается очень вдумчиво, психологически оправданно – Амелину и Кутасову веришь и сочувствуешь от начала до конца! И самое главное, что нет в этой борьбе правых и виноватых – все являются одновременно и победителями, и страдающей стороной. ... Главное достоинство этого фильма, что несмотря на его явную «идейность», авторам удалось снять очень достоверный, очень живой и подлинный фильм о непростых судьбах людских в непростое время» (Амелина).

Угол падения. СССР, 1970. Режиссер Геннадий Казанский. Сценаристы: Всеволод Кочетов, Геннадий Казанский (по одноименному роману Всеволода Кочетова). Актеры: Юрий Каюров, Павел Кашлаков, Георгий Куликов, Ариадна Шенгелая, Татьяна Иванова, Вадим Яковлев, Владимир Самойлов, Анатолий Ромашин и др. **18,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Геннадий Казанский (1910–1983) известен многими своими работами в кинематографе: за свою творческую карьеру он поставил 16 фильмов, часть из которых вошли в тысячу самых популярных советских кинолент («Горячее сердце», «Старик Хоттабыч», «Человек–амфибия», «Музыканты одного полка», «Угол падения», «Грешный ангел»). Главным его хитом был, конечно, «Человек–амфибия» (65,5 млн. зрителей), но и «Старик Хоттабыч» тоже собрал немалую аудиторию.

Драма «Угол падения» рассказывает о том, как в Петрограде 1919 года был раскрыт заговор против красных...

Сегодня эту посредственную по художественному уровню картину мало кто вспоминает, но у нее все равно есть свои сторонники:

«Если кто-то боится смотреть эту картину думая, что она о Ленине, отбросьте все сомнения и смело смотрите этот прекрасный фильм. Мне очень понравилось... Могу без преувеличения сказать, что здесь самая лучшая роль Ариадны Шенгелая, я ее такой никогда не видела» (Новикова).

«Пересмотрела фильм, и еще больше он мне понравился. Раскрывается с каждым разом по-новому, как китайский чай... При этом остается стиль исключительно питерский: сдержанный, строгий, без надрыва даже в острых сценах» (Иренка).

Ждем тебя, парень. СССР, 1973. Режиссер Равиль Батыров. Сценаристы: Андрей Кончаловский, Эдуард Тропинин (по мотивам повести С. Волгина «Пора юности»). Актеры: Отабек Ганиев, Александр Леньков, Марина Неёлова, Наталья Зорина, Хамза Умаров, Виталий Леонов, Шухрат Иргашев, Люсьена Овчинникова, Лола Бадалова, Джаник Файзиев, Сергей Яковлев и др. **18,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Равиль Батыров (1931–2014) за свою жизнь поставил 13 фильмов («Яблоки сорок первого года», «Любовь и ярость», «Вина лейтенанта Некрасова» и др.), два из которых («В 26-го не стрелять» и «Ждем тебя, парень») смогли попасть в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Рабочий парень Тимур находится в начале своего жизненного пути, и порученное ему дело дает ему повод для размышлений о жизни в целом и об окружающих его людях в частности...

Драму «Ждем тебя, парень» советская кинопресса встретила весьма положительно.

Кинокритик Виктор Демин в журнале «Советский экран» похвалил фильм за живые подробности среды и лирическую атмосферу (Демин, 1972: 2-3).

А сценарист Леонид Гуревич (1932-2001) посвятил фильму «Ждем тебя, парень» целых 15 страниц убористого текста в журнале «Искусство кино», одобрительно отмечая, что «фильм фиксирует еще не столько свершения личности, сколько ее готовность к защите, утверждению добра. Он передает лишь ощущение радости собственной потребности в людях и потребности людей в тебе» (Гуревич, 1972: 44).

Но многие зрители XXI века относятся к этой картине куда критичнее:

«Фильм неплохой..., но нет в этом фильме главного - правды характеров! ... Такое впечатление, что сценарий написан про простого русского рабочего парня и "надет" на узбекского парнишку, а это неправда... Больше распинаться на этот счет не буду, просто в фильме вранье, и вот об этом я и хотела сказать» (Н. Рожкова).

Юнга Северного флота. СССР, 1974. Режиссер Владимир Роговой. Сценаристы Эдуард Тополь, Вадим Трунин (по мотивам повести Валентина Пикуля «Мальчики с бантиками»). Актеры: Альгис Арлаускас, Марат Сережетдинов, Игорь Скляр, Виктор Никулин, Марина Самойлова, Валерий Рыжаков, Михаил Кузнецов, Борис Григорьев, Василий Лановой и др. **18,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Самой популярной картиной режиссера Владимира Рогового (1923–1983) были военно–приключенческие романтичные «Офицеры». Всего этим режиссером было снято восемь полнометражных игровых фильмов, и все они («Годен к нестроевой», «Офицеры», «Юнга Северного флота», «Горожане», «Несовершеннолетние», «Баламут», «У матросов нет вопросов», «Женатый холостяк») вошли в тысячу самых популярных советских лент.

«Юнга Северного флота» — картина, рассчитанная в первую очередь на подростковую аудиторию: мальчишки и фронт Великой Отечественной войны, эта тема часто привлекала кинематографистов своими приключенческими и эмоциональными возможностями…

«Юнга Северного флота» с успехом вышел во всесоюзный кинопрокат в августе 1974 года, собрал почти сорок миллионов зрителей, однако после того, как один из сценаристов – Эдуард Тополь – в 1978 году эмигрировал, картину отодвинули в сторонку, вплоть до перестроечных времен…

Вот как писал об этом фильме кинокритик и киновед Виктор Демин (1937-1993) в «Спутнике кинозрителя»: «Витя Хантырин, Саша Будайло и Колька Масленок мечтают бежать на фронт, а по ночам им снятся страшные сны и они вскакивают с коек с детским криком: «Мама! Мамочка!» И тут же — Северный фронт, торпедные катера, морские бои, рискованное задание, перестрелка с фашистами, идущими на абордаж… В характерах мальчишек, о которых ведется рассказ, война смешала недетский жизненный опыт, вместивший гибель близких, скудный паек голодных лет, боязнь бомбежек - с романтической увлеченностью морем, с мальчишеской любовью к приключениям. Именно эта часть картины, которая, с известной долей условности, может быть названа приключенческой, особенно удалась авторам. Эпизоды операции в тылу врага, сражения с вражеским конвоем смотрятся с острым интересом. Сделано это настолько динамично и убедительно, что нас совсем не огорчает то, что подобные фабульные повороты уже встречались на экране» (Демин, 1974: 7).

На страницах «Советского экрана» этот фильм Владимира Рогового получил более строгую оценку: «Такой материал нельзя подавать стандартно, нельзя ограничивать его только рамками обыденного. Поэтому сперва настораживает, что фильм начинается весьма традиционно… Да, особой изобретательности авторы здесь не проявляют. Забегая вперед, скажем, что по ходу действия фильма и в финале нет-нет да и зазвучит нота, знакомая уже по другим лентам, и чувство неловкости за узнаваемость ситуации ослабит впечатление от происходящего на экране. … когда экраном овладевает война, уверенность режиссера словно растворяется в «экзотике» материала. Поэтому, несмотря на сюжетную динамичность эпизодов, несмотря на то, что приключенческие элементы главенствуют здесь, они не производят сильного впечатления. А вот когда на экране учебные будни школы юнг, когда в выверенной последовательности внешне неброских сцен мы видим, как мужает и выковывается характер будущих моряков,— в этих эпизодах видна сильная воля режиссера, убедительна доказательность расставленных им смысловых акцентов. … Пожалуй, только Василий Лановой в роли отца героя выбивается из однородного актерского ансамбля. Его приподнято-романтическая манера игры, которая была уместна и приемлема в тех же «Офицерах», здесь никак не вяжется с подчеркнуто прозаической интонацией повествования и разрушает иллюзию достоверности. То, что первая, скромно-непритязательная часть фильма оказалась интереснее второй, динамичной и приключенческой, еще раз доказывает, что правда о войне интереснее вымысла» (Рудалев, 1974: 4).

Зрители XXI века, как правило, оценивают этот фильм положительно:

«Я не участник войны , я просто служил на флоте уже после войны и когда смотрю этот фильм я не могу удержаться от слез. Я вижу себя, наших ребят курсантов… Фильм настолько реально отображает обстановку, взаимоотношения курсантов, … что не может не волновать и не трогать за душу, не будить воспоминания» (Ю. Горковенко).

«Очень хорошая картина… В тяжелое военное время мальчишки очень быстро взрослели, и фильм правдиво это показывает» (Б. Нежданов).

Аттестат зрелости. СССР, 1954. Режиссер Татьяна Лукашевич. Сценарист Лия Гераскина (по собственной одноименной повести). Актеры: Василий Лановой, Вадим Грачёв, Галина Ляпина, Тамара Кирсанова, Александр Суснин, Владимир Андреев, Владимир Кенигсон и др. **18,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Татьяна Лукашевич (1905–1972) поставила 13 полнометражных игровых фильмов, 8 из которых («Подкидыш», «Свадьба с приданым», «Учитель танцев», «Анна Каренина», «Аттестат зрелости», «Заре навстречу», «Слепой музыкант», «Ход конем») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Аттестат зрелости» был одним из самых заметных советских фильмов 1950–х на школьную тему, вызвавший споры в прессе и зрительской аудитории.

В рецензии, опубликованной в журнале «Искусство кино» в год выхода «Аттестата зрелости» в прокат, отмечалось, что для главного героя – старшеклассника «Листовского ни сценарист, ни режиссер не пожалели ярких и убедительных красок. Авторы все время любуются Листовским; крупные планы часто и внимательно фиксируют самые разнообразные, подчас даже мимолетные настроения и ощущения героя. Он предстает перед зрителями как бы стоящим на пьедестале и окруженным ореолом исключительности. Что касается класса, в котором учится Валентин Листовский, то он остался в значительной мере формальным, абстрактным носителем идеи коллективизма, не зажил интересной и запоминающейся жизнью. В результате, зазнайство Листовского, если и не получает своеобразного оправдания, то, во всяком случае, кажется не столь уж отталкивающим. Зритель не убежден в глубине и серьезности нарушений Листовским принципов поведения и морали, обязательных для советского школьника. … Мы попытались разобраться в том, почему серьезный, проблемный фильм, в котором, казалось бы, с такой остротой ставится вопрос о воспитательной роли коллектива и месте героя в нем, оказался в значительной мере бьющим мимо цели. … Листовским можно восхищаться, даже отдавая себе отчет в его проступках; Кузнецов же, который должен был стать образцом, живым примером для молодежи, воспринимается как один из многих дидактичных положительных героев, знакомых нам не только по детским, но и по «взрослым» фильмам. Кузнецов, не выдерживающий сопоставления с Листовским, не подкрепляет собой совершенно правильную идею, ради которой снимался фильм «Аттестат зрелости» (Зусева, 1954).

Спустя 17 лет после выхода на экран кинокритик М. Павлова подошла к «Аттестату зрелости» с иных позиций, подчеркивая, что этот фильм «стал одним из частных проявлений господствовавшей в искусстве тех лет «теории бесконфликтности» с ее непременным требованием создавать образы идеальных героев–современников. Дистиллированных, свободных от каких бы то ни было ошибок, сомнений, терзаний. И вообще — от мыслей. … На протяжении же всего фильма Листовского, избалованного, эгоистичного юношу, перевоспитывает в основном его друг — секретарь комсомольской организации Женя Кузнецов… Перевоспитание заключается в том главным образом, что Женя — юноша безупречно добросовестный и образцовый, но нестерпимо скучный, безликий — по каждому поводу изрекает красивые и правильные сентенции: о том, что «дружба — это самое большое чувство», о комсомольском долге, о товариществе и т.д. … Листовский, как мы узнаем уже в начале фильма, — будущий талантливый математик. К тому же пишет очень неплохие стихи. Начитан. В нем развито чувство прекрасного. Он, правда, излишне самолюбив, самонадеян, порой резок и даже груб. Но всего этого вряд ли достаточно для создания по–настоящему проблемной конфликтной ситуации. … Осуждая Листовского за эгоизм и другие грехи, авторы противопоставили ему не живых ребят, сверстников, а каких–то старичков, умудренных жизненным опытом и высказывающих лишь избитые прописные истины. Они все на одно лицо. … И фильм в целом воспринимается, по крайней мере сегодня, не как борьба коллектива за воспитание личности высоконравственной, а как попытка одноликой невыразительной массы нивелировать, подмять под себя эту личность» (Павлова, 1971).

Прошел еще десяток лет, и кинокритик Виктор Демин (1937–1980) вновь вернулся к «Аттестату зрелости», напомнив читателям, что «в этой схватке, в этом конфликтном поединке «все против Листовского» они (авторы – А.Ф.) тоже встали против него. Потому что, и по их мнению, нравственная вина этого зазнайки весьма велика. Никакой третьей точки зрения у сценариста и режиссера не было и не могло быть, потому что в художественном мире их фильма ей не найдется места. … Там, где раньше можно было стоять либо за, либо против, сегодня, оказывается, можно занять позицию типа: и ты, Валя, не прав, и ты, Женя, безусловно ошибаешься. Эта возможность — завоевание нашего позднейшего кино, да и не только кино, конечно. В ту пору, куда обратился сейчас наш взгляд, воспитательные сюжеты часто, очень часто строились по принципу или — или, причем на одной стороне были единицы, на другой — весь оставшийся личный персонал сюжета. Третьего было не дано — некому. Если ты не поддерживал зазнайку и индивидуалиста, ты должен был вместе со всеми добиваться, чтобы он признал себя

виновным в зазнайстве и индивидуализме. А в результате перед глазами зрителя развертывалась иллюстрация к тому, как легко и, главное, как приятно жить по тем же самым правилам, по которым живут все остальные» (Демин, 1980).

В этом с В. Деминым была согласна и кинокритик Валерия Притуленко, считавшая, что в советские времена «вообще к любому сюжету, к любому конфликту так или иначе подвёрстывалась идея о всеобъемлющей роли коллектива и неприглядности индивидуализма. Почти каждое произведение, адресованное детям, содержало в себе эту очень важную для государства установку на всеобщее равенство. Искаженная новозаветная истина означала мифическое социальное равенство, при котором в тоталитарном государстве существует лишь равная для всех и каждого подчиненность его интересам и равная для всех возможность быть раздавленными, перемолотыми при малейшей попытке личного противостояния. Пожалуй, наиболее «чистым» и совершенным образцом произведения на эту тему стал «Аттестат зрелости» (режиссер Т. Лукашевич, 1954) — современным в своей идеологической внятности и непревзойденным по накалу страстей, разгоравшихся вокруг индивидуалиста Валентина Листовского, — накалу, приобретающему взвинченный, истерический характер, в целом очень свойственный тоталитарной психологии. … К финалу демонический красавец трансформируется, теряет свою гордыню, рыдая перед экзаменационной комиссией. А учителя совершенно всерьез и без тени иронии поздравляют друг друга с победой. Одноклассники считают наконец возможным простить Валентина и примириться с ним. В «Аттестате зрелости» идеология тоталитаризма являет плод своего воздействия. Это человек с подавленной волей, деморализованный страхом, подчиненный большинству, массе» (Притуленко, 1993).

Кинокритик Виталий Трояновский убежден, что время сделало из «Аттестата зрелости» «удивительный перевертыш. Условная агитка, образец упадка «большого стиля» (куда подевались живость и наблюдательность, свойственные лучшей работе Татьяны Лукашевич — ее знаменитому «Подкидышу»), превратилась в чистейшей воды факт саморазоблачения воинствующего коллективизма. Однако эта зеркальная симметрия не выдерживает серьезной проверки. … загадка обаяния героя — в силе его чувств. Но каких? Не эгоистических, конечно. Ведь самый глубокий и страстный коллективист в фильме — это не Женя и никто другой из положительных друзей Валентина, а он сам. Все остальные проигрывают ему, потому что живут готовыми убеждениями, а к нему его вера приходит через большое страдание. Двадцатилетнему дебютанту Василию Лановому в этой роли явно не хватает профессионализма, но созданный им контраст между Валентином Листовским в начале картины — гордым, красивым, самоуверенным, и жалким, сломанным и униженным — на выпускном экзамене, где он сквозь слезы лепечет о великой силе коллектива, этот контраст потрясает… Абсурдная суровость наказания, такая, будто речь идет о нарушении священного, осознание героем своего мальчишеского индивидуализма, как смертельного греха, экстатическая глубина раскаяния, желание полного духовного растворения в Общем — все эти образы, присутствующие в фильме, не поддаются описанию ни на каком языке, кроме религиозного» (Трояновский, 1995).

Уже в XXI веке киновед Виктор Филимонов писал об этом фильме Т. Лукашевич так: «Плакатно–дидактическая прямолинейность «Аттестата зрелости» отмечалась еще в советское время и объяснялась тем, что после «Подкидыша» режиссер долгие годы не имела возможности работать над фильмами для детей и юношества. … И тем не менее «Аттестат зрелости» не только одна из наиболее ярких картин своего времени, но и одна из знаковых картин эпохи перехода к «оттепели». Она демонстрировала всеобъемлющую роль коллектива в жизни советского человека, когда малейшее проявление личностной особости воспринимается как катастрофа для коллективистского мироздания, как почти рефлекторное чувство опасности, которую несет в себе проклюнувшаяся личность для коллектива исполнителей государственной воли, и объясняла накал страстей, разгоревшихся вокруг индивидуальности Листовского. Уже в год выхода фильма на экран критики недоумевали по поводу несущественных мотивов им причин столь мощного конфликта. Иронически отмечали, что этот конфликт носит характер борьбы хорошего с отличным. На самом же деле пошатнувшаяся в середине 50–х незыблемость коллективистской идеологии заставляла всерьез задуматься её официальных и неофициальных носителей. В этот смысле авторы картины, вероятно, хорошо понимали, что они делают и какие принципы отстаивают» (Филимонов, 2010: 275–276).

Интересно, что и в XXI веке зрители продолжают ожесточенно спорить о фильме «Аттестат зрелости»:

«Листовский – мечтатель и романтик в суровое сталинское время. Ему надо было помочь любовью и пониманием. А его предал друг и любимая девушка. Его учителя были к нему глухи и безразличны» (Коди).

«Никакой он не "мечтатель и романтик". А юный эгоист и подлец. Эдакий папенькин сынок. Нехило для школьника: "Папа, распорядись подать машину в двенадцать!" И "ужасы сталинизма" тут не при чём. Во все времена эгоисты противны и омерзительны. И друг ему – как раз – помог. Можно сказать – отрезвил. Спустил с небес на землю» (Виталий).

«Какой страшный фильм! Трескучие, патетические фразы. Главная мысль –распни его!» (Бетти).

«Как фальшива вторая половина фильма. ... А вначале фильма роль талантливого юноши, которого природа наградила очень щедро – ум блестящий, пианист, математик, красавец – сыграно органично, талантливо, веришь в это. ... фильм – идеологически выдержанный, примитивный» (Татьяна).

Капитанская дочка. СССР, 1958. Режиссер Владимир Каплуновский. Сценарист Николай Коварский (по одноименной повести А.С. Пушкина). Актеры: Олег Стриженов, Сергей Лукьянов, Ия Арепина, Владимир Дорофеев, Ирина Зарубина, Анатолий Шишков, Вячеслав Шалевич, Борис Новиков и др. **18,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Художник–постановщик и режиссер Владимир Каплуновский (1906–1969) поставил всего три полнометражных игровых фильма, два из которых («Мексиканец» и «Капитанская дочка») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

После успеха «Мексиканца» Владимир Каплуновский решил не расставаться с Олегом Стриженовым и пригласил его на главную роль в своем следующем амбициозном проекте – экранизации пушкинской «Капитанской дочки».

Олег Стриженов был известен своим непростым характером (к примеру, спустя несколько лет он отказался сыграть роль Андрея Болконского в фильме Сергея Бондарчука «Война и мир»). Но он с удовольствием принял предложение сыграть главную роль в «Капитанской дочке».

В год выхода «Капитанской дочки» на советский экран о ней спорили как кинокритики, так и зрители.

Журнал «Искусство кино» опубликовал на своих страницах рецензию, где утверждалось, что экранизация не удалась: «Здесь нет шокирующих купюр и слишком смелых перемонтировок текста. Самый капризный блюститель дословности не найдет здесь повода для придирок. Однако, может быть, именно поэтому зритель, помнящий и любящий повесть Пушкина, будет недоумевать, посмотрев фильм. В чем дело? Как будто бы в фильме всё сделано строго, точно, добросовестно. Но где-то затемнилась пушкинская прозрачная простота, куда-то исчезла та художественная достоверность, которая самые далекие и невероятные события делает близким и по-человечески понятными» (Борисова, 1958: 72).

Прошли десятилетия. Кинокритики об этой картине давно забыли, но вот кинозрители спорят до сих пор:

«Изысканный фильм! А каковы актеры! Лукьянов – глыба, глубина, четкость, ясность и т.д. и т.п.! А как по–пушкински показана эта великолепнейшая из повестей великого поэта!» (Эльвира).

«А мне как–то не очень нравится эта экранизация, кажется слишком прямолинейной, хрестоматийной. Пугачев слишком идеализирован, просто былинный герой. И роль Гринева у Стриженова не самая лучшая, по–моему. Шалевич в роли Швабрина выглядит эффектно, но у Пушкина говорится, что Швабрин некрасив» (Б. Нежданов).

День ангела. СССР, 1969. Режиссер Станислав Говорухин. Сценарист Сергей Тарасов (по рассказу Бориса Житкова «Механик Солерно»). Актеры: Иван Переверзев, Николай Крючков, Евгений Жариков, Анатолий Азо, Наталья Фатеева, Борис Андреев,

Константин Ершов, Пётр Соболевский и др. **18,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Станислав Говорухин (1936–2018) поставил 19 полнометражных игровых картин и сериалов, пять из которых («День ангела», «Белый взрыв», «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо», «Контрабанда», «Десять негритят») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. И это без учета его телехитов, включая «Место встречи изменить нельзя».

1907 год. Пожар на пароходе «Цесаревич»… Капитан вместе с командой пытается спасти судно и пассажиров…

Советская пресса оценила эту драму довольно высоко.

К примеру, кинокритик Вера Шитова (1927-2002) отметила добротность постановки и замечательную игру Николая Крючкова (Шитова, 1969: 10-11).

Многие зрители XXI века считают «День ангела» одной из лучших работ Станислава Говорухина:

«Прямо скажу, это великолепный фильм.... участие таких личностей советского кино как Крючков, Переверзев, Андреев, Фатеева, Жариков, Хомятов, делают фильм шедевром на все времена» (Межуев).

«Посмотрел фильм и был потрясён — какой великолепный образец отечественного приключенческого фильма с настоящими героями! Захватывающий сюжет, великолепная режиссура, потрясающе звёздный актёрский ансамбль, очень драматичная и напряжённая картина» (Годунов).

«Фильм потрясающий! Говорухин — великий режиссер! А какие артисты, как проникновенно сыграли! Больше всех запоминается Иван Переверзев, который великолепно сыграл мужественного капитана, хотя и остальные актеры на высоте. ... Фильм кроме всего прочего – поучительный. Нельзя рисковать жизнями доверившихся людей (пассажиров) ради собственного обогащения» (Светлана).

Ход белой королевы. СССР, 1972. Режиссер Виктор Садовский. Сценаристы: Лев Кассиль, Виктор Садовский (по одноименной повести Льва Кассиля). Актеры: Кирилл Лавров, Светлана Головина, Виктория Фёдорова, Николай Озеров, Анатолий Папанов, Евгений Евстигнеев, Леонид Куравлёв, Алексей Смирнов и др. **18,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Садовский (1922-1997) за свою карьеру поставил семь полнометражных игровых фильмов, в основном на спортивную тему («Ход белой королевы», «Одиннадцать надежд», «Всё решает мгновение», «Девушка и Гранд», «Соперницы», «Мой лучший друг генерал Василий, сын Иосифа»). Однако самой популярной его картиной стала спортивная лента о футболе «Удар! Еще удар!».

В «Ходе белой королевы» тренер по лыжному спорту решает отойти от дел, но его ученица пытается изменить его решение…

Кинокритик Валентина Иванова (1937-2008) хотя и упрекнула «Ход белой королевы» в банальности интриги, но признала, что в этой картине «атмосфера истинности «большого спорта» увлекает и убеждает», а «фильм, набирая остроту и зрелищность к финалу, становится увлекательным и любопытным» (Иванова, 1972: 6).

Мнения зрителей XXI века об этом фильме часто противоположны:

«Отличный фильм о спорте, о дружбе, о непростой дороге к победам. Прекрасные актеры играют, да и пейзажи там классные, очень красивые съемки зимней природы» (Инес).

«На мой взгляд — очень слабый фильм. ... Игра актеров не радует, напряженной спортивной борьбы не увидел, сюжет слаб» (Павел).

Сын полка. СССР, 1946. Режиссер Василий Пронин. Сценарист Валентин Катаев (по собственной одноименной повести). Актеры: Юра Янкин, Александр Морозов, Григорий Плужник, Николай Парфёнов и др. **17,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Пронин (1905–1966) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Сын полка», «Казаки», «Наш дом» и «Хождение за три моря») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Военно–патриотическая драма «Сын полка» была рассчитана в основном на детскую аудиторию, но ее охотно смотрели и взрослые.

Одно время этот фильм довольно часто шел по телевидению, но в постсоветские времена стал потихоньку забываться публикой...

Сегодняшние зрители, как правило, тепло отзываются об этом фильме:

«Хороший фильм и учит хорошему. Жаль, что погиб капитан Енакиев, так и не успев усыновить Ваню Солнцева. Еще удивили батальные сцены – очень натурально для того времени» (Кентавр).

«Отличный фильм, замечательный, добрый–добрый. Мальчик вызывает просто тонну умиления. Как он сразу прикипел душой к тому, кто его спас... А мальчик потом станет настоящим мужчиной. Верным, добрым, благородным. По–другому никак. И продолжит дело своего названного отца... и будет защищать свою мирную землю» (Кадеточка).

«Этот фильм надо показывать детям, он воспитывает патриотизм, настоящих людей» (Иван).

«Показала этот фильм внуку. Оказалось, что он смотрел с интересом, потом мы с ним побеседовали о содержании. Как жаль, что теперь таких фильмов уже не снимают» (Учительница).

«Эта история нужна и сейчас, нашим внукам, нашим наследникам» (Кирилл).

Король Лир. СССР, 1971. Режиссер и сценарист Григорий Козинцев (по одноименной пьесе У. Шекспира). Актеры: Юри Ярвет, Эльза Радзиня, Галина Волчек, Валентина Шендрикова, Олег Даль, Леонхард Мерзин, Регимантас Адомайтис, Александр Вокач, Донатас Банионис, Алексей Петренко, Юозас Будрайтис и др. **17,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Козинцев (1905–1973) в соавторстве с Леонидом Траубергом (1902–1990) и самостоятельно поставил 13 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Юность Максима», «Возвращение Максима», «Гамлет», «Король Лир») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Экранизация «Короля Лира» была также активно поддержана кинопрессой.

Высоко оценил фильм кинокритик Виктор Демин (1937–1993), подчеркнув особенности современной трактовки трагедии Шекспира (Демин, 1971: 1–2).

Незаурядность этого фильма Г. Козинцева отметил и кинокритик Александр Ликов (1936–2007): «Козинцев не пытается «улучшить» Шекспира, подгримировать, подретушировать мир его трагедии. Он верен и не укладывающейся ни в какие канонические рамки шекспировской многотемности, многомерности, многозначности» (Липков, 1971: 64).

Александр Ликов считал, что Григория Козинцева в «Короле Лире» «как и прежде, не интересует исторический антураж, красивость костюмного зрелища. ... Все в фильме до обыденности просто: вступительные титры появляются на фоне истертой дерюги, а дальше опять рванье и дерюга—идут нищие, потом на экране возникнет королевский двор, но и здесь ни на секунду не возникает желания, любоваться великолепием костюмов — во всем лишь скупой контур эпохи, суть — в лицах. ...

Открытием фильма Козинцева стал его главный герой — король Лир — Юри Ярвет. Невысокий рост, растрепанная грива седых волос, изрезанное глубокими морщинами лицо и глаза — горькие, мудрые, способные вспыхивать холодной яростью и отзываться ранящей болью страдания. ... Прочитывая шекспировскую трагедию с высот сурового опыта

сегодняшнего человечества, Козинцев остается верен ее пафосу правды, безжалостной, идущей до дна, срывающей все покровы и видимости, но открывающей под ними не только мрачную картину человеческого падения, но и силу и величие человека» (Липков, 1975).

Режиссер Сергей Юткевич (1904–1985) писал:

«Фильм Козинцева я воспринял не как историю величия и падения одного только Лира, но как многоголосую симфонию, в которой сложно переплетаются судьбы отдельных людей с судьбами века и где история без всяких натяжек становится близкой современнику. ... Всякое декоративное украшательство, столь соблазнительное для всех прикасающихся к так называемым «костюмным» сюжетам, изгнано с беспощадностью, свидетельствующей о взыскательном вкусе режиссера и художника» (Юткевич, 1971: 76–77, 87).

Литературовед и шекспировед Дмитрий Урнов в журнале «Искусство кино» приходил к выводу, что «на экране мы видим в самом деле цельный образ Лира, соединившего, в особенности убедительно, возраст личный с историческим; это и старость и «старый порядок», отцовство — и прошлое в отношении к настоящему. Не имея возможности заглянуть в лабораторию создателя фильма, трудно догадаться, благодаря чему это удалось, как это получилось. Могу только из сравнения планов Григория Козинцева с их исполнением отметить, что режиссерская мысль в фильме двинулась от жесткой конструктивности, еще владевшей Григорием Козинцевым в пору обдумывания «Короля Лира», к более органическому истолкованию шекспировской трагедии. ...

Козинцев отлично знает это, движение времен в фильме не однозначно. Не благостен век Лира, не однозначен и наступающий новый век. Вопреки традиции, режиссер не торопится вызвать сочувствие к Лиру. Недаром сцена раздела королевства озадачила некоторых зрителей: очевидное в козинцевской трактовке самовластье капризного старика не согласуется с обычными представлениями о Лире, поднимает новый пласт отношений, связывающих отца и дочерей. ... по фильму, при всех оттенках, соблюденных постановщиком, воплощенных в фильме, конфликт с «природой» самого Лира не вполне ясен.

А может быть, он сделан слишком осторожно, чересчур тонко, и прочертить надо было его грубее, что ли? Во всяком случае, апофеоз столкновения Лира с «природой» — прославленная буря — получился, на мой взгляд, статичным. При всех возможностях кино эта сцена осталась столь, же затруднительной, какой она всегда была для театральных постановщиков» (Урнов, 1971: 130, 133, 136).

Трагедия «Король Лир», перенесенная Г. Козинцевым на экран, до сих пор волнует зрителей:

«Фильм, который должен стать «настольным» у каждого мало–мальски думающего, мыслящего человека. ... Смотрела много раз и не перестаю восторгаться этой постановкой. Мощная постановка Козинцева... Всегда с интересом смотрю этот фильм и никогда не нахожу никаких ляпов... Актерский состав наисильнейший, режиссерская работа – блестяща, атмосфера того времени, передана на все 100%. Придраться не к чему. Побольше бы таких фильмов!» (Алекс).

«Сколько гениев сошлось в одной точке: Дмитрий Шостакович, Григорий Козинцев, Олег Даль, Уильям Шекспир!.. Не иначе, само Провидение вмешалось! Потому фильм и вышел гениальным» (Феличита).

«Вершина шекспириады ! Создать что-либо лучше уже невозможно в принципе» (Н.).

«Фильм безупречен во всех отношениях. Именно так и должен выглядеть Шекспир на кинопленке. И если бы великий англичанин восстал из мертвых, он вполне довольствовался бы ролью «автора сценария» у великого советского режиссера» (Людод).

Заговор послов. СССР, 1966. Режиссер Николай Розанцев. Сценаристы: Михаил Маклярский, Гуннар Курпнек, Николай Розанцев. Актеры: Улдис Думпис, Вадим Медведев, Игорь Класс, Рита Гладунко, Олег Басилашвили, Лариса Данилина, Эдуардс Павулс, Владимир Сошальский и др. **17,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Розанцев (1922–1980) поставил дюжину фильмов разных жанров, пять из которых («Государственный преступник», «Крутые Горки», «Развязка», «Заговор послов», «Еще не вечер») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В этом идеологически выверенном политическом детективе рассказывается о том, как в 1918 году иностранные государства, говоря современным языком, попытались вмешаться во внутренние дела России.

В год демонстрации «Заговора послов» на экранах кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006) писал в «Советском экране»: «Однако что же все–таки мешает фильму стать не только познавательно–интересным, сюжетно–увлекательным, но и по–настоящему значительным произведением? Недостаток картины я бы назвал данью трафаретам, художественным режиссерским традиционным решениям, повторам «общих мест» нашего кино. Да, интрига незнакома зрителям, но кажется, что вы уже видели когда–то многие эпизоды этого фильма. Видели в других картинах… такие же ресторанчики, где обязательно куплеты певицы, сценки за столиками обрываются скандалом или перестрелкой. Речь идет не об общности атмосферы исторической обстановки, а о сходстве, тривиальности кинематографических решений» (Зоркий, 1966: 4).

Мало кто из современных зрителей помнит этот фильм, но в целом их оценки далеки от негативного отторжения:

«Видел я этот фильм в детстве в кинотеатре. Недетское кино, но понравилось. Захватывающий сюжет, смотрелось всё с интересом. … Добротный советский революционный фильм 60–х годов» (Норд).

«Недочеты конечно есть, но между прочим очень неплохое следование истории для советского кино. Очень добротный фильм о тех событиях» (Б. Лоренц).

«Видел это кино когда-то, в целом понравилось, познавательно, интересно» (Зритель).

«Съёмки этого фильма когда–то начались с трагедии. Постановку начинал Борис Барнет, который в состоянии депрессии покончил с собой, после чего фильм передали Николаю Розанцеву. Розанцев довёл фильм до конца. Получился не выдающийся, но вполне добротный историко–революционный детектив» (Б. Нежданов).

Первый курьер. СССР-Болгария, 1968. Режиссер Владимир Янчев. Сценарист Константин Исаев. Актеры: Стефан Данаилов, Жанна Болотова, Венелин Пехливанов, Владимир Рецептер, Евгений Леонов, Валентин Гафт, Николай Губенко, Галина Волчек и др. **17,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Янчев (1930-1992) — болгарский режиссер, родившийся в Москве и иногда снимавший фильмы совместно с советскими кинематографистами («Первый курьер», «Украденный поезд»).

Действие «Первого курьера» разворачивается в начале XX века. Революционерам надо доставить тираж газеты «Искра» из мюнхенской типографии в Россию. Одним из курьеров-подпольщиков был болгарин Иван Загубанский (Стефан Данаилов)…

Важная для советской идеологии революционная тема «Первого курьера» была активно поддержана прессой, тем более что картина была поставлена весьма профессионально и с участием талантливых актеров.

Так кинокритик Нина Толченова на страницах «Спутника кинозрителя» писала, что «в этой картине радует всё: сценарий К. Исаева, режиссура В. Янчева, работа оператора А. Кузнецова, на диво слаженный ансамбль великолепных исполнителей. … трудно предугадать тот истинно зрительский восторг, который овладевает вами, когда вы начинаете смотреть этот фильм» (Толченова, 1968: 5).

Аудитория XXI века до сих пор сохраняет интерес к этой ленте:

«Мне этот фильм запомнился с детства, сейчас пересмотрел его и не изменил своей оценки. Очень хорошие актерские работы: Данаилов, Леонов, Гафт, Рецептер, Болотова. Да и в целом фильм поставлен хорошо. Сколько фильмов было про подпольщиков, но в основном, все, с идеологическими штампами. А и подпольщики, как всегда, хорошие (кроме провокатора), и жандармы плохие, но никакого ощущения пропаганды» (Эндрю).

Асса. СССР, 1988. Режиссер Сергей Соловьев. Сценаристы: Сергей Ливнев, Сергей Соловьев, Натан Эйдельман. Актеры: Сергей Бугаев, Татьяна Друбич, Станислав Говорухин, Дмитрий Шумилов, Виктор Бешляга, Анита Жуковская, Андрей Халявин, Ирена Куксенайте,

Дмитрий Долинин, Александр Домогаров, Кирилл Козаков, Александр Баширов и др. **17,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Соловьев (1944-2021) поставил 20 полнометражных игровых фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских фильмов удалось войти только «Ассе».

Во второй половине 1980-х в России стали, наконец, появляться фильмы, авторы которых с гордостью заявляли, что их работ не коснулась безжалостная цензурная правка, легко превращавшая пушистую елку в отполированный до блеска телеграфный столб.

К примеру, в «Ассе» Сергея Соловьева, камера иронически примечает у входа на пляж массивную громаду привычного для начала 1980-х портрета и глубокомысленный лозунг, напоминающий, что «экономика должна быть экономной». А потом в фильме даются любопытные зарисовки из мира еще недавно запретной рок-музыки.

Впрочем, главной в «Ассе» становится мелодраматическая история 50-летнего супермена, главаря мафии и его молодой любовницы, кокетливо намекающая на ситуацию одного из самых знаменитых фильмов Бернардо Бертолуччи.

Правда, при всех заемных сюжетных и музыкальных поворотах «Асса» отмечена печатью таланта. Изысканный изобразительный ряд, превосходное чувство композиции кадра, переменчивого освещения и цвета...

И все-таки созданный в самом расцвете «эпохи застоя» «Спасатель» лично мне кажется значительнее, искренне и глубже, чем бесцензурная, «модно-молодежная» «Асса».

Наверное, ни один фильм Сергея Соловьева не собрал такого числа рецензий и аналитических статей, как его «перестроечная» «Асса», синтезирующая сразу несколько жанров – от драмы и мелодрамы до комедии и пародии.

Кинокритик Станислав Рассадин (1935–2012) подошел к фильму как–то слишком серьезно, бытово и, как мне кажется, без учета его жанровых особенностей: «В «Ассе» сравнительно мало несовершенств и она, в общем, неуязвима. Она такая, какой захотела быть, вот и все. В ней изображен мир, где, допустим, юная женщина может быть любовницей чудовищном преступника, убийцы, сохраняя при этом нерушимую трепетную чистоту, ну, скажем, Татьяны Лариной. Любовь слепа? Очень может быть, но ведь все–таки не настолько, чтобы не разглядеть огромных, до очевидности неправедных денег, пугающе, я бы сказал, неправедных и огромных, на нее же, на любовь, отчасти и тратящихся. ... В фильме, конечно, есть взаправдашность — горькая, жесткая, даже жестокая. Сцена в милиции, где кулаками подсаженного и подначенного уголовника юношу наказывают за неположенное мужскому полу ношение серьги. Или лица зрителей на спектакле театра лилипутов, жадное. потешное любопытство, с каким пялятся на маленьких людей, эксплуатирующих ради заработка свою телесную аномалию. И т. д. В такие минуты сердце сжимается — больно, однако, и благодарно. Но странное дело: эту жалость, момент сострадания, едва подарив, тут же отнимают. Когда лилипут Альберт, не умея противостоять воле гангстера–супермена, кончает с собой, тут бы только и сопереживать, но стыдно сказать, не сопереживается. ... Боли — вот чего недостает мне в «Ассе» (где убивают из пистолета, режут насмерть ножом, бьют кирпичом по макушке, не считая заурядного мордобоя, и сами себя направляют в смертную пучину); боли, если уж это про нас, про то, что с нами происходило и происходит. Боли даже за тех, кому фильм, казалось бы, сочувствует из всей мочи, за молодых, принуждая и нас к сочувствию самыми сильными средствами» (Рассадин, 1988).

С точкой зрения С. Рассадина спорил кинокритик Александр Тимофеевский (1958–2020): «Очевидно, что и гангстер — «любовник старый и красивый», и его содержанка с неземным обликом и неземным именем Алика, и юный рокер — юный рыцарь, бедный, но гордый романтический воздыхатель — персонажи–знаки, модифицированные маски бульварного романа, от которых по определению нельзя требовать ни психологически достоверной биографии, ни психологически узнаваемых характеров. ... Ведя мелодраматическую линию, Соловьев последовательно обыгрывает и пародирует каноны бульварного романа, как эстетические, так и этические. ... недостаток «Ассы», пожалуй, существенней. ... Со всею силою влюбленности Соловьев увлекся роком и попал к нему в зависимость. Минутами кажется, что не режиссер завладел материалом, а материал

завладел режиссером. ... Не для того, чтобы подсластить пилюлю, а правды ради скажу напоследок, что время, по всей видимости, работает на «Ассу». Улягутся страсти вокруг картины, улягутся страсти и вокруг рока. Он займет свою культурную нишу, из которой не выгонишь» (Тимофеевский, 1988).

Кинокритик Вера Шитова (1927–2002) обращала внимание, что «режиссер Соловьев сознательно разрывал жанровое единство своего фильма — делал то, что потом назвали «слоеным пирогом». Он включал сюда причудливые «сны Бананана», давал текстовой перевод терминам рокового сленга, вводил в изобразительный ряд проекцию страниц исторического труда Н. Эйдельмана о Павле Первом. Он все время «играл фильмом», как бы давал нам понять всю степень своего живого авторского присутствия — со времен ранних фильмов Жана–Люка Годара такого не припомнишь. Мастер взял себе вызывающий приоритет авторского начала у них, этих пасынков застоя, осмыслив его как доминанту культуры андеграунда. ... Это пока еще по существу единственный фильм, где идет речь о «золотой осени» зрелого застоя, о предфинальном «зените» его процветания. Время «Ассы» — это время нашедшего свои совершенные формы благоденствия загородных государственных дач, экспортного комфорта интуристовских отелей, куда пускают и «своих», плотских утех саун и охотничьих домиков, щедрот ресторанного шика, весомости пайков, состоящих из престижного дефицита. Вся эта устойчивая возможность потребления для тех, «кому положено», за счет нефтяных рублей и народного обсчета. Но для Соловьева, с этим его играющим, подчеркнуто прихотливым способом обращения с предметом искусства, вся эта благодать не есть предмет прямого исследования реалий действительности. ... Думается, что происхождение мелодраматического «слоя» «пирога» «Ассы» заслуживает объяснения. Из них же первое, что он, Соловьев, устал от коммерческого, прокатного неуспеха своих фильмов. Подумать только, у него полный карман самых высоких премий, а кинотеатры вовсе для него не переполнены. Мелодрама же привлекает и будет привлекать всегда. ... верное чутье художника потаенно подсказало ему: время мелодрам — это всегда время кризисов и перемен. В истории искусств так бывало в разных странах и по–своему, но общая закономерность прослеживается» (Шитова, 1989).

А кинокритик Виктор Демин (1937–1993) писал, что «Асса» явила нам, в какой–то степени, нового Соловьева: в фильме совсем нет сочиненности, иногда натужной, знакомой по прежним лентам. Новый фильм весь воздушен, легок, с обилием необязательных, хотя и красочных кусков, с упоением от самой манеры рассказа — манеры точной, сдержанной и, вместе с тем, ироничной, с неожиданными, но прекрасными выходами по временам в область обобщающего сарказма. ... перед нами свободная, сильная, неожиданная и крайне примечательная картина, сделанная талантливыми художниками на взлете своего незаурядного мастерства» (Демин, 1988).

При всем этом «Асса» — один из немногих фильмов 1980–х гг., авторы которого пытаются работать со стремительно меняющейся реальностью, искать новые формы и приемы, адекватные ей. В «Ассе» разрушены многие советские табу: например, впервые звучат с экрана песни Виктора Цоя и Гребенщикова. Лексика персонажей раскованней, чем даже в грядущей Маленькой Вере. Впервые Соловьев так свободно и весело играет с формой (сны Бананана, представляющие собой метры пестро раскрашенной пленки; титры, впрямую провоцирующие зрителя, и пр.). Наконец, именно в Ассе состоялся дебют Александра Баширова — впоследствии звезды кинематографа 1990–х гг., первого в великолепной галерее питерских «придурков» (венцом которой станет Виктор Сухоруков).

Писатель и критик Дмитрий Быков был убежден, что «Асса» — фильм о крахе империи, но в ней точно угадано, что все позитивное и привлекательное в новых временах есть порождение этой империи и обречено погибнуть вместе с ней. Песня Цоя об ожидании перемен воспринимается как гимн поколения. ... Но предстоит еще долгий путь, прежде чем зритель Ассы поймет, что «перемены» и, соответственно, «свобода» это вовсе не грядущая халява, которую они на самом деле ожидают. Еще предстоит понять, что нравственные проблемы не решаются социальными преобразованиями, и врать будут все и всегда. Еще предстоит понять, что Крымов был, есть и будет хозяином жизни, в отличие от Бананана, которому не только в прошлом, но и тем более в будущем не найдется ни места, ни способа выживания. Еще предстоит — примириться с этим» (Быков, 2002).

С. Кудрявцев убежден, что «в "Ассе" как раз ценно то наивное первопроходческое стремление всё перевернуть и начать с нуля, которое роднит этот ёрнический опус поздних

80–х с любительскими усилиями "авантюристов от кино" за восемь десятилетий до этого. По сути, "Асса" – это..."Понизовая вольница" постперестроечного периода, криминально–богемно–курортный романс, развёрнутый уже не в семи сценах, не на протяжении жалких восьми минут и не на фоне заурядной реки, а в двухсерийном псевдоэпическом действии у моря» (Кудрявцев, 2006).

Кинокритик Елена Стишова вспоминает, что «Асса» была снята фантастически быстро. От неясно различаемого замысла до премьеры прошло всего два года. Пушкинским «магическим кристаллом» оказалась все–таки перестройка. Внутренний цензор скоропостижно скончался, открыв поле для постмодернистской игры. Цензор в лице Госкино отреагировал на новую политику гласности. Ничто не мешало свести в одном сюжете звезд музыкального андеграунда, реальных кумиров молодежи (они же истопники и кочегары), утонченного мальчика по прозвищу Бананан, матерого супермена–цеховика и разыграть их соперничество за кроткую медсестричку в духе жестокого романса, исполненного Борисом Гребенщиковым. ... Художник модернистского сознания оказался автором первого постмодернистского опуса в российском кино в ту пору, когда понятие «постмодерн» еще не бытовало в нашей культуре. ... «Асса» больше, чем фильм. «Асса» — это Путь» (Стишова, 2019).

Кинокритик Денис Горелов считает, что «фильм–фестиваль «Асса» легализовал русский рок–н–ролл — не столько звук, сколько «все это»: мужские серьги, коммуникейшн–тьюбы, танцующие в темноте светляки зажигалок, размаляканные сны (№1 и №2), слово «стеб», максиму «главное — чувствовать себя зрячим» и весь контркультурный понт, без которого рок становится просто высокооплачиваемой музыкой. ... Это — наш Вудсток, Кент и Забриски–Пойнт. Асса forever» (Горелов, 2007).

Кинокритик Станислав Ф. Ростоцкий убежден, что «политическим итогом прошедших лет стало то, что не просто главным, но и даже, наверное, единственным героем фильма окончательно и бесповоротно стал Андрей Валентинович Крымов. ... Не менее важно и то, что сегодня «Ассу» можно, наконец, посмотреть ... качестве именно что кинокартины, многослойной (как и полагается всякому культовому произведению) и прискорбно не проанализированной именно что с точки зрения ее кинематографических достоинств: требовательный финальный призыв к переменам неизменно сбивал критический прицел в сторону социально–политических трюизмов» (Ростоцкий, 2019

Зрители XXI века все еще горячее спорят об «Ассе».

«За»: «Для меня этот фильм–символ перестройки, надежды на лучшее. Пусть и не все сбылось. Вроде и нет острого сюжета, да и секса нет, а не оторвешься от экрана. А музыка какая волшебная!» (Алла). «Фильм "Асса" действительно культовый. Это фильм, неотделимый от эпохи. Мне кажется, главная тема там – это вовсе не какие–то криминальные разборки, и уж точно не политика, а дух того времени, когда появилась группа "Кино", когда молодежь чувствовала, как меняется время, приходит свобода, когда рождалась вера в то, что "все в наших руках"... В общем, для кого это совпало с юностью, чувствует это всей душой. А фильмы Соловьева отличаются особенной аурой, может, потому, что он вкладывает в них любовь, делает их с верой в то, что делает» (Женя).

«Против»: «Мне в фильме не понравилась сиюминутность или даже сиюсекундность происходящего. Никто из героев не имеет своей истории. Как будто судьба столкнула их в данный момент, а ни вчера, ни завтра не существовало. Надо было их больше раскрыть. Кто такой Крымов? Предполагаю, что "цеховик", но в фильме об этом как–то очень мутно. Или героиня Друбич – в те времена не было содержанок, все они были студентки, работницы и прочее. В итоге фильм сводится к тому, что старый самец устраняет молодого самца. Никакой пищи для мозгов, никаких выводов. Тема не раскрыта» (Алексей).

«Я не люблю этот фильм, режиссер выеживался и интересничал. И название, и Павел, и лилипуты... Все делалось для того, чтобы поинтересничать, пооригинальничать. Море такое неприятное, серое, город весь в какой–то серой дымке, очень неуютный фильм, холодный, таковы мои ощущения» (Лета).

Кутузов. СССР, 1944. Режиссер Владимир Петров. Сценарист Владимир Соловьев (по собственной пьесе). Актеры: Алексей Дикий, Николай Охлопков, Серго Закариадзе, Владимир Готовцев, Николай Тимченко, Николай Рыжов, Михаил Пуговкин, Александр Степанов, Гавриил Терехов **17,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Петров (1896–1966) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Без вины виноватые», «Спортивная честь», «Петр Первый», «Кутузов», «Ревизор», «Сталинградская битва», «Накануне») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В год выхода военной драмы «Кутузов» во всесоюзный прокат академик Е. Тарле (1874-1955) писал, что этот фильм «производит сильное, волнующее впечатление. Основное его достоинство — исторически верное и художественно правдивое решение образа фельдмаршала Кутузова ... Фильм «Кутузов» — крупное достижение советской кинематографии за время Великой Отечественной войны. Перед зрителем большое, насыщенное эмоцией художественное произведение киноискусства; оно созвучно многим нашим нынешним душевным переживаниям. Перед нами в ярких моментах и образах проходит эпопея Отечественной войны 1812 года, когда Россия нашла в себе силы выстоять первую половину войны и победить могучего завоевателя во вторую половину войны. Могучая волна всенародного подъема смела с лица земли армии Наполеона. Так и в наши дни весь народ, поднявшийся на защиту своей советской отчизны, выстоял в тяжелой борьбе с гитлеровскими полчищами и под гениальным водительством Сталина добился решающего перелома в ходе беспримерной в истории войны» (Тарле, 1944).

Министр кинематографии СССР Иван Большаков (1902–1980) был убежден, что Кутузов был «величайший и гениальный военачальник. Но его военный гений и примененная им военная стратегия в войне против Наполеона были неправильно освещены в ряде исторических работ и во многих произведениях художественной литературы. ... На сцене Малого театра в спектакле «1812–й год» (по роману Л. Н. Толстого «Война и мир») в постановке И. Судакова в 1942—1943 гг. великий полководец был представлен набожным, плаксивым и хилым старцем, и вся его стратегия в войне с Наполеоном сводилась лишь к тому, чтобы заманить противника подальше вглубь России и истощить его силы. Такая трактовка, конечно, ничего общего не имеет с теми качествами, которые были в действительности присущи Кутузову и благодаря которым он не раз показал себя как выдающийся полководец и крупный дипломат своего времени. Перед постановщиком фильма В. Петровым и сценаристом В. Соловьевым стояла задача создать исторически правильный образ Кутузова. Удача фильма во многом зависела и от выбора актера на роль Кутузова. Режиссер остановился на артисте А. Диком, впервые снимавшемся в кино. Выбор оказался очень удачным. А. Дикий блестяще справился со своей ролью. Он с большим мастерством создал совершенно новый в произведениях искусства образ Кутузова, мудрого и талантливого стратега, волевого и мужественного полководца, простого и отзывчивого командира, любимца армии, хорошо знающего дух своего народа» (Большаков, 1950: 119–120).

Однако через двадцать лет советские киноведы оценивали фильм «Кутузов» уже не столь восторженно, подчеркивая, что, несмотря на талант А. Дикого, образ Кутузова оказался в итоге бледным и неинтересным, а «трудности военного времени обусловили бедность массовых сцен, приблизительность изображения исторической обстановки» (Грошев и др., 1969: 331).

Сегодня фильм «Кутузов» практически забыт массовой аудиторией.

Великий перелом. СССР, 1945. Режиссер Фридрих Эрмлер. Сценарист Борис Чирсков. Актеры: Михаил Державин (ст.), Петр Андриевский, Юрий Толубеев, Андрей Абрикосов, Александр Зражевский, Марк Бернес, Владимир Марьев и др. **17,7 млн. зрителей.**

Режиссер Фридрих Эрмлер (1898-1967) за свою карьеру поставил пятнадцать полнометражных игровых фильмов, наиболее известными из которых стали «Обломок империи», «Великий гражданин», «Она защищает Родину» и «Великий перелом».

Военная драма «Великий перелом» рассказывает о Сталинградской битве и вполне соотносится с аналогичными масштабными картинами тех лет: «Клятвой», «Падением Берлина» и др.

Киновед Нея Зоркая (1924-2006) справедливо писала, что, согласно концепции событий, представленной в такого рода фильмах, неизбежный победоносный исход предопределён единоличной волей «великого стратега», и именно «Великий перелом» стал пионером сталинского кинематографического «военного апофеоза». При этом, «начав с попытки анализа сражения как поединка воинских интеллектов, авторы (добровольно или вынужденно?) пришли к подобострастному восхвалению Верховного главнокомандующего» (Зоркая, 2014).

Непрошенная любовь. СССР, 1965. Режиссер Владимир Монахов. Сценарист Арнольд Витоль (по рассказу Михаила Шолохова "Чужая кровь"). Актеры: Иван Лапиков, Юрий Назаров, Наталья Богоявленская и др. **17,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Известный кинооператор Владимир Монахов (1922–1983) («Судьба человека», «Оптимистическая трагедия») в качестве режиссера поставил четыре фильма, но в тысячу самых кассовых советских фильмов вошла только драма «Непрошенная любовь».

В этом фильме довольно остро и неоднозначно для своего времени раскрывается тема «классовой борьбы» на Дону, что отмечается и многими сегодняшними зрителями:

«Несмотря на сентиментально–мелодраматическое название фильм оказался серьёзным и трагическим. И ещё бы добавил – очень смелым! ... Сцена продразвёрстки также не совсем ложится в канву других наших фильмов, где показан этот процесс. В частности, в телефильме "Тени исчезают в полдень" было совершенно не жалко кулаков, у которых Красная Марья экспроприировала хлеб. А в "Непрошенной любви", как мне показалось, симпатии авторов картины отнюдь не на стороне "красных" продразвёрстчиков!» (Г. Воланов).

«Фильм хороший, но тяжелый! Так жалко стариков Гаврилу (Иван Лапиков) и его жену – единственный сын и погиб – велико их горе. И я была удивлена, что они полюбили и даже приняли за сына комиссара Николая (Юрий Назаров). Ведь они по разные стороны баррикад и Николай пришел искать у Гаврилы зерно, которые он как бы утаил» (Римма).

«Фильм берет за душу, очень переживательный. Актеры очень хорошо играют, они прямо живут на экране! Мне всегда нравились такие вдумчивые картины, где есть яркие характеры» (Слим).

Плюмбум, или Опасная игра. СССР, 1987. Режиссер Вадим Абдрашитов. Сценарист Александр Миндадзе. Актеры: Антон Андросов, Елена Дмитриева, Елена Яковлева, Зоя Лирова, Александр Феклистов, Владимир Стеклов, Александр Пашутин и др. **17,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вадим Абдрашитов (1945-2023) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Слово для защиты» и «Плюмбум, или Опасная игра») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В 1980-х о фильме В. Абдрашитова и А. Миндадзе «Плюмбум, или Опасная игра» шли горячие споры, как у взрослой аудитории, так и у молодежи, ровесников Плюмбума. Одни считали его героем, другие — негодяем. Одни призывали брать с него пример, другие — гневно разоблачали его поступки. Практически все центральные газеты опубликовали на него обширные рецензии. И не удивительно — авторы обратились к острым проблемам современной молодежи, общества в целом. Ведь Руслан Чутко, по кличке Плюмбум, — это своего рода продукт общества.

Конечно, не хотелось бы упрощать образ Руслана. Конечно, вызывает протест его стремление во имя высоких целей использовать любые, самые низменные средства — предательство, шантаж, ложь, жестокость. Но авторы, как мне кажется, не делают из Плюмбума некоего отвратительного монстра. У него есть, вернее, проглядывают и чисто человеческие, даже детские черточки. Вспомним, как отчаянно бежит он за поездом, в

котором уезжает девушка, которую он, по сути, предал... Но зато в сцене, где Руслан дотошно и педантично допрашивает своего отца-браконьера, он упивается своей «неподкупной» властью...

Линия родителей Руслана показалась мне слишком схематичной, примитивной. Мать интересуется только сентиментальными песенками и модами по телевизору, фигурным катанием, отец — рыбалкой в неположенном месте. Это не люди, а персонажи-знаки, символы поверхностного скольжения по жизни. В прежних работах Александра Миндадзе и Вадима Абдрашитова не было такой навязчивой символики, откровенного дидактизма.

Впрочем, если говорить о знаках, то, практически все герои «Плюмбума» решены в несколько гиперболическом ключе: мужественно-суровые работники оперотряда, роковая «шпана», унылые «алкаши», романтически влюбленная в Руслана одноклассница. Да и сам Плюмбум тоже, хотя авторы и нашли столь выразительного юного актера, как Антон Андросов, в котором есть своя притягательная загадочность.

Наверное, авторы, учитывая относительно небольшой зрительский успех своих прежних работ, решили на сей раз взять реванш, сделать «кассовую» картину, запрограммировав ее на споры в молодежной аудитории. При этом, чтобы фильм стал понятнее, доступнее для восприятия, А. Миндадзе и В. Абдрашитов пошли на сознательное упрощение характеров, настойчивое педалирование символов (вспомним хотя бы чугунные статуи, мимо которых пробегает Плюмбум), повышенную зрелищность, остросюжетность действия.

Наверное, это нормально: можно ли зрителю-подростку сразу от сказок Александра Роу и мультфильмов о Зайце и Волке перейти к пониманию шедевров? Наверное, нужна промежуточная ступень, то есть те фильмы, которые помогут молодым подняться от массовой культуры к подлинным произведениям искусства. И такие фильмы, как «Плюмбум», помогают аудитории прийти к более сложному искусству. В том числе и к фильму самих А.Миндадзе и В.Абдрашитова «Парад планет». Или, например, — к «Покаянию» Т.Абуладзе. Ведь корни нравственной установки Руслана Чутко — не только в 1970-х годах, но и в середине 1930-х, в эпохе сталинизма, когда тысячи таких Плюмбумов ради благородных идеалов опирались на диктат и насилие.

Так или иначе, проблемы «Плюмбума» затрагивают каждого. И всякий раз у зрителей будут возникать новые вопросы: Не выдуман ли Плюмбум авторами от начала и до конца? Или наоборот — типичен? Прав он или нет? Опасен или безвреден? Словом: кто ты, Плюмбум?

Выход этого одного из самых социально острых фильмов эпохи перестройки вызвал большую полемику в прессе.

Кинокритики Алла Гербер считала, что «фильм Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе не успокаивает и не бодрит. Иных, не исключено, и покоробит своей нелицеприятной правдой. Заранее предвижу раздражение зрителя, который привык относиться к искусству как к ухоженному в летние месяцы кладбищу, где все спокойненько и все пристойненько — «ни друзей, ни врагов не видать». Такого зрителя фильм, не исключено, покоробит и возмутит. Найдутся и другие, которые скажут, что это не наш мальчик, не наши преступники, не наши проблемы... Что они таких (такого) не видели — гадость какая–то, патология, болезнь... Да, болезнь, но все мы, так или иначе, ею больны, а на экране — ее открытая форма, выраженная в ярких симптомах. ... Мы еще не задумались о той разрушительной силе социальной активности, которую она несет, не подкрепленная нравственными идеалами, лишенная нравственных ориентиров. Абдрашитов и Миндадзе задумались» (Гербер, 1989: 124).

Но с этим мнением была категорически не согласна М. Кузнецова: «Мне бесконечно жаль мальчика по кличке Плюмбум. Мучает и не дает покоя вопрос: можно ли столь немилосердно всемогущей авторской волей взвалить на неокрепшие плечи ребенка невероятно тяжелый груз? Весь невеселый опыт разочарований в людях, нагромождений лжи, через которые проходит человек (да и то не каждый) к сорока годам. ... помноженная на талант бесстрастность режиссера в фильме о самых болевых нравственных вопросах нашего времени и не столь давнего прошлого вызывает спор, неприятие и — что хуже всего — непонимание. Опасаюсь, что молодое поколение может воспринять Плюмбума как пример для подражания» (Кузнецова, 1989: 130).

Кинокритик Сергей Шумаков был еще жестче в своих оценках: «Если авторы фильма «Плюмбум, или Опасная игра» ставили перед собой задачу «разбудить» зрителя, заставить его задуматься над тем, какой разрушительной силой могут быть заряжены правильные слова, чем грозит обществу и человеку, в особенности молодому, принцип, согласно которому цель всегда оправдывает средства, то они своего добились. Фильм попадает, что называется, в десятку. Его смотрят, о нем спорят, он задевает всех, включая и тех, кто признаваться в этом не желает. ... В сущности, мы имеем дело ловушкой, интеллектуальным лабиринтом, в который очень легко втянуться, но выбраться из которого практически невозможно. ... Двоемыслие родителей оборачивается сплошной имитацией жизни. Стремление сына любыми средствами воссоединить слово и дело превращает эту жизнь в опасную игру. И так плохо, и этак плохо. Где же выход? Авторы не знают. И это неудивительно. Они оказались перед лицом одного из фундаментальных вопросов нашей истории, культуры, общественной жизни. ... Авторы фильма «Плюмбум, или Опасная игра» вытолкнули нас в сферу умозрительных построений и бросили там. Разбирайтесь, мол, как хотите. Мы вскрыли, поставили, заострили, а решать уже вам. Но решать мы не можем, потому что в картине отсутствует образ человеческой души. Нам некому сострадать, а значит, не на что обратить наше нравственное чувство. Холодный, сторонний взгляд, в котором нет ни капли сочувствия, вытравливает в картине все живое. А если оно прорывается, как это случилось, скажем, в сцене проводов Марии, то авторы безжалостно его уничтожают. И в итоге они оказываются пленниками собственного же замысла. Руслан Чутко беззастенчиво манипулирует людьми. Это безнравственно. Но, доказывая нам это, создатели фильма сами не заметили, как принялись манипулировать героем, потеряли свой нравственный ориентир и оказались в ситуации Плюмбума» (Шумаков, 1989: 131, 133, 134).

К этой дискуссии примыкала и статья Аллы Романенко: «Сегодня экран разоблачает стереотипы нашего мышления, взрывает привычные схемы и подходы к анализу. По общепринятым ранее показателям герой фильма В. Абдрашитова «Плюмбум...» — подросток Руська — вполне может претендовать на роль положительного героя. Отличник, общественник, послушный сын. Но стоит соотнести мир Руськи с общечеловеческими нравственными ценностями: милосердие, любовь к ближнему — как все качества Руськи начинают мельчать и видятся как бы в ином свете. Знания, усвоенные им, — это всего лишь информированность, которая не может стать основанием человеческой культуры, отношения с родителями — ритуал, борьба с преступным миром — способ проверить свое «я», самоутверждение. Все выворачивается наизнанку, все меняет свои полюса» (Романенко, 1989: 44).

Однако «Плюмбум» был для Аллы Романенко лишь поводом для обобщения трактовок молодежной темы в отечественном кино: «Как ни горько, но все–таки надо признать, что внутренняя жизнь молодого человека оставалась на десятилетия закрыта не потому, что так уж сложим и неконтактны с нами наши подросшие дети, а потому, что искусство страшилось вглядеться в их черты, описать их нравы, выслушать искреннюю исповедь. Потому, что это потребовало бы и новых способов анализа, и гражданской смелости, и даже готовности к тому, что фильм может ни увидеть света. Слишком сильны были препоны для подобных фильмов и книг, был пропущен целый период вызревания личности. Сейчас искусство принялось наверстывать упущенное, но делает это порой лихорадочно и торопливо, проникая лишь в верхний слой жизни. Потому что ушедшая вперед жизнь требует от искусства и новых форм общения, и новых инструментов анализа, и философской оснащенности, и социологического мышления, и дара публициста. ... Еще десятилетие назад были широко распространены три точки зрения на современное поколение молодых. Одни утверждали, что молодежь у нас замечательная, героическая, почти сплошь горящая энтузиазмом. Другие сосредоточивались на негативных явлениях в молодежной среде. Даже преувеличивали их масштаб. Третьи иронизировали: еще две тысячи лет назад сетовали на падение нравов молодых, извечная история. Но при этом никто не оказался способным вникнуть в подлинную суть вопросов, волнующих саму молодежь, ощутить вину и ответственность старшего поколения, осмыслить роль той общественной атмосферы, что царила в семидесятые годы и влияла на духовный склад, на мироощущение юных. Сегодня проблема молодежи стала ключевой и в жизни и в искусстве. Обнаружились глубокие связи между вопросами воспитания и потребностью в дальнейшей демократизации общества в целом. Неудивителен тот острый интерес, который вызвали

ленты, предложившие в разговоре о молодежи новый уровень правды» (Романенко, 1989: 43, 46).

Кинокритик Нея Зоркая (1924–2006) писала, что главный герой «Плюмбума...» — «школьник, и в фильме даже есть сцена классной контрольной. Но «Опасная игра» никак уж не ложится в рубрику «юношеской тематики». И в разряд детектива тоже не внести эту картину, хотя она начинается захватывающей сценой облавы и продолжается как остросюжетная, приключенческая, увлекательная. ... В самом деле: кто? откуда взялся? что породило подобный тип, характер? Что за социальное явление стоит за этим характером, типом? Конечно, ясно, что перед нами новая ипостась фанатика как типа, фанатизма как явления. ... Фанатичный супермен из десятого класса, поэт сыска Плюмбум восхищения вызывать не должен, хотя перед нами натура явно незаурядная, блестяще талантливая. ... Пока о фильме шла речь именно как об истории Руслана–Плюмбума, о реальном, пусть и исключительном, жизненном случае. Но «Опасная игра» может читаться и неким иносказанием, метафорой. И тогда центральный персонаж предстанет нам как сгусток, концентрат многих свойств, разбросанных в нашей жизни и в людях. Фильмы Абдрашитова — Миндадзе, начиная, пожалуй, уже с «Охоты на лис», допускают и даже требуют такого двойного чтения. Реалистические, основанные на глубинном зондаже социальной действительности и на живом наблюдении, их фильмы содержат метафору, обобщение внутри себя. ... И вот они в новом фильме, где режиссерское решение, не теряя скрытой внутренней метафоры, возвращается к жесткому, я бы сказала, некоему «неоголливудскому», сгущенному реализму на новом уровне, к впечатляющей пружинистой, мужественной мускулистости» (Зоркая, 1987).

Хоккеисты. СССР, 1965. Режиссер Рафаил Гольдин. Сценарист Юрий Трифонов. Актеры: Вячеслав Шалевич, Эльза Леждей, Геннадий Юхтин, Николай Рыбников, Георгий Жжёнов, Михаил Глузский, Владимир Ивашов, Люсьена Овчинникова, Николай Озеров и др. **17,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Рафаил Гольдин (1920–1994) поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, но только спортивной драме «Хоккеисты» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В начале 1970–х Р. Гольдин эмигрировал на Запад, и все снятые им фильмы («В погоне за славой», «Очередной рейс», «Длинный день», «Хоккеисты») были в СССР «временно изъяты из кинофонда».

Сегодняшние зрители, как правило, отзываются о «Хоккеистах» с энтузиазмом:

«Великолепный фильм о спорте. Прекрасная операторская работа, точно передающая динамику игры и, конечно, актеры – настоящие мужчины Шалевич и Юхтин, и непривычный в отрицательной роли – Рыбников» (Е. Безсмертный).

«Огромное достоинство фильма – грамотно поставленные сцены самих матчей» (Тома). «"Хоккеисты" – отличный фильм, очаровывающий своей наивной прямотой, спортивной романтикой, чудесной музыкой, прекрасным чувством ритма и блистательной игрой наиобаятельнейших актеров. А главное этот фильм почти не стареет» (Макропулос).

За облаками – небо. СССР, 1973. Режиссер Юрий Егоров. Сценаристы: Юрий Егоров, Юзеф Принцев. Актеры: Геннадий Сайфулин, Лариса Малеванная, Сергей Никоненко, Наина Хонина, Игорь Ясулович, Елена Санаева, Михаил Глузский, Владислав Дворжецкий, Юрий Назаров, Николай Волков, Борис Белов, Всеволод Сафонов, Афанасий Кочетков и др. **17,6 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Юрий Егоров (1920–1982) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, девять из которых («Простая история», «Добровольцы», «Море студеное», «Отцы и деды», «Однажды, 20 лет спустя», «Если ты прав...», «Человек с другой стороны», «Они были первыми», «За облаками – небо») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Драма «За облаками – небо» рассказывает историю о летчиках-испытателях и конструкторах…

Советская кинопресса отнеслась к этому фильму неоднозначно.

К примеру, кинокритик Константин Щербаков на страницах журнала «Искусство кино» сначала отметил, что «именно умение режиссера подмечать едва уловимые штрихи жизненной остановки, человеческого поведения, а, подметив, седлать достоянием зрителей, чуть укрупнить, неназойливо расставить акценты, именно это умение в значительной степени создает привлекательную и точную нравственную интонацию картины» (Щербаков, 1974: 54). Но затем подчеркнул, что «сценарная сбивчивость и определенная непоследовательность не могли не сказаться на общем художественном результате. Там, где авторы ленты «За облаками – небо» были верны избранной ими манере предельной кинематографической простоты и бесхитростности, где они шли своим путем без оглядок, они достигали успеха. И терпели поражения, когда по тем или иным причинам от своего пути уклонялись» (Щербаков, 1974: 58).

Нынешние зрители в целом относятся к этой работе Юрия Егорова теплее:

«Мне этот фильм в память врезался. Он очень объемный и многогранный. Как настоящее произведение искусства» (Юрий).

«Фильм моего детства, юношества. Один из фильмов, который усилил мою мечту стать летчиком» (Сергей).

Признать виновным. СССР, 1984. Режиссер Игорь Вознесенский. Сценаристы: Владимир Карасев, Юрий Иванов. Актеры: Александр Михайлов, Владимир Шевельков, Игорь Рогачёв, Александр Силин, Марина Яковлева, Вера Сотникова, Ирина Мирошниченко, Валентин Печников, Владимир Корецкий, Любовь Соколова, Юрий Назаров, Анатолий Грачёв и др. **17,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Игорь Вознесенский поставил 13 полнометражных игровых фильмов, двум из которых («Признать виновным» и «Внимание! Всем постам…») удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В телепередаче для молодежи исполнитель главной роли в фильме «Признать виновным» студент института кинематографии Владимир Шевельков, рассказывая о работе над ролью, гневно обвинял своего ярко отрицательного героя — сына преуспевающих и обеспеченных родителей девятиклассника Колю.

В самом деле, ведомый уверенной режиссерской рукой Игоря Вознесенского (это его восьмая полнометражная работа), молодой актер не жалеет «черной краски». Сигареты, вино, «престижные» вещи, жестокость, чрезмерная самоуверенность — наиболее «ходовой» набор интересов и склонностей юного «сверхчеловека» Николая Бойко.

Вот характерная для общей трактовки образа сцена. Николай сидит в своей комнате, снизу доверху увешанной рекламными плакатами западных «поп-идолов». В одной руке у него — книжка на английском языке (парнишка-то не без способностей!), в другой — заграничный ножичек с выдвигающимся лезвием. На лице шаловливо блуждает самодовольная улыбка…

Сцена-знак. Сцена-плакат. Хоть сейчас вставляй в рамку и помещай на страницах «Крокодила».

Между тем, авторы продолжают нагнетать «отрицательность» Коли в том же плакатном ключе, под бодро-спортивную музыку А. Журбина. Николай избивает и грабит пьяного, «стреляет» двадцать копеек у малыша-первоклассника, крадет из новеньких «Жигулей» импортные спиртные напитки. Топит в ледяной воде беззащитную собачку…

Позвольте, скажет читатель, но ведь так бывает! И пьяных обирают, и коньяк крадут…

Верно, бывает. Еще более печально, что бывают случаи, когда потерпевшие из-за боязни «мести дружков» отказываются обратиться в органы правосудия. И в этом смысле фильм отражает реальность.

Беда в том, что делается это излишне прямолинейно, дидактически, без попытки проникнуть в психологию характеров.

Мысль авторов ясна — виновный должен понести заслуженное наказание. Но создатели картины, очевидно, хотели, чтобы для юных зрителей, пришедших в кинозал, характеры героев и их поступки были предельно понятны. Отсюда контраст между Николаем и большинством его одноклассников — они скромно одеты, говорят правильные слова, занимаются самбо (прощай, недавнее каратэ!) и регулярно посещают занятия клуба по месту жительства. Отсюда я зигзаг в судьбе бывшего Колиного дружка, который едет на летние каникулы к родителям в Сибирь, и там мигом перевоспитывается...

Фальшь, пусть даже в малейших деталях, диалоги с лексикой, не свойственной обычным школьникам, несоответствие возраста актеров их героям — все эти погрешности сразу замечаются молодыми зрителями: между ними и экраном возникает барьер отчуждения. Потому, как мне кажется, упрощая, схематизируя конфликт и характеры, авторы не достигают желаемого, эффективного воздействия на аудиторию. Тут уж не спасают ни современные музыкальные ритмы, ни яркие краски широкого экрана (оператор А. Буравчиков)...

Мы сидим с режиссером фильма «Признать виновным» Игорем Вознесенским в уютном холле Дома творчества кинематографистов. Внимательно выслушав мои претензии к своей работе и со многим согласившись, он очень эмоционально, напористо говорит о том, какие важные и серьезные проблемы затронуты в фильме — воспитание несовершеннолетних правонарушителей, мера ответственности «трудных подростков» за поступки, далекие от нравственности и морали.

— И все же главным для меня была не проблема воспитания, — продолжает И. Вознесенский — Не зря фильм назван так категорично и строго — «Признать виновным». Меня давно интересовал резонный вопрос: а что же делать с подростком, который, несмотря на усилия общественности и органов правопорядка, все-таки преступил закон, причем сознательно?

— Но ведь в недавнем фильме Динары Асановой «Пацаны» утверждается вера в возможность перевоспитания самых «трудных» и «неблагополучных». И Валерий Приёмыхов, сыгравший роль воспитателя, своим талантом убеждает нас не только в правомерности, но и в реальности такого воспитания.

— Я не согласен с Динарой, — отвечает режиссер. — С подонками нельзя нянчиться и бесконечно им все прощать, брать на поруки и прочее. За преступления надо отвечать по всей строгости закона. Я показывал картину в следственном изоляторе, где было немало таких, как Бойко. Видел глаза этих парней, беседовал с ними. Многие из них признались мне, что пока с ними велась только общественно-профилактическая работа, они считали, что им все сойдет с рук. Всерьез задумались о содеянном лишь после ареста...

Итак бескомпромиссная, резкая позиция Игоря Вознесенского, хотя и спорна, но зато недвусмысленна. Кстати, сначала он хотел включить в фильм черно-белую хронику, где подлинные юные правонарушители рассказывали о себе. Планировался стык между игровой частью и документальной. Но оттого, что похожий прием был использован Д. Асановой в «Пацанах», замысел не был осуществлен. А жаль. Такой стык, вполне вероятно, мог существенно повлиять, если не на драматургию, но на стилистику картины «Признать виновным», сделать ее более приближенной к подлинной жизни. Тем паче, что в способностях режиссера сомневаться не приходится.

Ведь есть же в фильме характер, решенный остро, узнаваемо. Речь идет о матери Коли. Актриса Ирина Мирошниченко всем рисунком роли подчеркивает духовное двуличие своей героини: с одной стороны образцовая мораль, которую она проповедует в журнальных статьях, с другой — ее собственная мораль личной выгоды, благополучия, всесильных связей с «влиятельными людьми». Вот эта модно одетая женщина умело разыгрывает мать, поглощенную интересами сына и его нравственностью — тут она даже не боится пустить слезу на безукоризненно отшлифованную дефицитной косметикой щеку. И вот она тоном деловой женщины сосредоточенно и собранно выясняет у «нужных» людей возможности «замять» неблаговидные поступки своего отпрыска, уверенно вращая телефонный диск кончиком изысканно наманикюренного ногтя...

Но тщетно — в финале «Коленька» в самолюбивой ярости всаживает «ножичек» (тот самый!) в живот подруги-парикмахерши и попадает на скамью подсудимых.

И здесь, в самом конце, неожиданно возникает эпизод, словно взятый из другого фильма. Легко себе представить, как выглядела бы сцена суда, решенная в ключе

назидательного плаката, с речами обвинителя, с показаниями свидетелей, с последним словом обвиняемого. Но Игорь Вознесенский идет истинно кинематографическим путем. Сцена суда целиком построена на черно-белых стоп-кадрах, в которых камере удалось уловить, а режиссеру отобрать поразительные по емкости моменты. Каждый герой картины появляется здесь лишь на несколько секунд, но за ними, даже не видя самого фильма, можно угадать, характеры, реплики, судьбы. Остановленные движения, мимика лиц, выражения глаз без диалогов и монологов говорят сами за себя. Если бы такое вдумчивое внимательное отношение к событиям распространялось на всю картину!

Но, увы, слабости сценария во многом оказались непреодолимыми для автора. Замысел не получил должного воплощения…

В год выхода фильма «Признать виновным» советская кинопресса отнеслась к нему довольно критически.

Так в рецензии в журнале «Советский экран» журналист Далила Акивис, упрекнув картину в поверхностности, в упрощенности конфликтов и мотивировок, подчеркнула, что в фильме рассказана «история по-своему поучительная, … авторы стремятся к подчеркнутой, открытой публицистичности» (Акивис, 1984: 17).

Зрители XXI века относятся к этой ленте теплее:

«Неплохо было бы этот фильм почаще показывать по ТВ. Думаю, что для молодого поколения он весьма поучителен. Очень сильная работа Шевелькова, он убедительно создал образ нравственного урода» (Татьяна).

«Фильм всегда нравился. И нравился своей непосредственной правдивостью. Именно так мы, в семидесятые-восьмидесятые, проводили свой досуг. И действия моих сверстников так же были на волоске от наказания, за сейчас непонятную мне бесшабашную жестокость по отношению к друг другу и к окружающим. … И герой Шевелькова мне знаком не понаслышке. Я был знаком с такими, один в один. И даже скажу больше, фильм мы первый раз посмотрели именно в такой компании. И сетовали на то, что главный герой так оступился на «бабе» (В. Михайлов).

Это сладкое слово – свобода! СССР, 1973. Режиссер Витаутас Жалакявичюс. Сценаристы Валентин Ежов, Витаутас Жалакявичюс. Актеры: Регимантас Адомайтис, Ирина Мирошниченко, Ион Унгуряну, Бронюс Бабкаускас, Юозас Будрайтис, Михаил Волонтир, Родион Нахапетов, Джемма Фирсова и др. **17,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Витаутас Жалакявичюс (1930–1996) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Никто не хотел умирать», «Это сладкое слово – свобода») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

У этого фильма В. Жалакявичюса (1930–1996) была поистине счастливая судьба: восторги прессы, Золотой приз Московского кинофестиваля 1973 года, зрительский интерес…

К примеру, кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006) писал в журнале «Искусство кино», что «фильм Витаутаса Жалакявичюса «Это сладкое слово — свобода!» рискует остаться неувиденным, если воспринять лишь верхний (достаточно эффектный и кинематографически выразительный) слой событий. Фильм рискует оказаться неоцененным, если, как будто бы и стремясь продвинуться в глубь содержания, пойти в сторону — к примерам знакомым, к аналогиям известным и, не найдя их, посетовать на слабость картины «в сравнении». Пожалуй, все сойдутся на том, что бесспорны такие качества ленты, как доподлинность среды, атмосферы, антуража, ощущение документальности, хроникальности событий. Да, это ожившая в кинокадрах страна, с ее шумными людными улицами, лентами дорог, пальмами, лавками, виллами и тюрьмами, с желтыми полосатыми цепями гор, в которых удобно тайком расстреливать людей. Да, это политический фильм, показывающий страну в тисках насилия, террора. Как конвульсии огромного, охваченного страданием организма, возникают на экране кадры: демонстрации, расстрелы, избиения, пытки. Все это — точно почувствованная стилистика политического фильма, фильма–хроники. Но исчерпывается ли этими качествами — прямым политическим репортажем, стремлением точно зафиксировать события на экране — все

содержание фильма? ... верхний слой фильма, поток хроникальности, показ событий «один к одному» — все это лишь широкий разворот повествования, его экспозиция, решенная не «по правилам», не «спереди», а в даль, в пространство, в перспективу фильма. ... Фильм «Это сладкое слово — свобода!» показывает нам не результат, а самый революционный процесс, его диалектику. Да, это политический фильм. А глубина политического фильма определяется не простым взлетом в злободневные сферы, а подлинным погружением художника в интересы народа и каждого человека, участвующего в борьбе за свободу (Зоркий, 1973: 51, 66–67).

Кинокритик Татьяна Хлоплянкина (1937–1993) отмечала, что «Франсиско, выполняющему поручение партии, противопоставлен в фильме революционер–экстремист Бенедикто. В исполнении Р. Нахапетова это сильный, мужественный человек. Он готов освободить попавших в тюрьму товарищей. Жертва Франсиско гораздо тяжелее. В имя свободы своего народа, своей страны он жертвует своей личной свободой, наконец — правом взять в руки оружие и открыто выступить против ненавистного ему врага, как это делает Бенедикто. Для Бенедикто революция — это только сладкое слово. Для Франсиско — это работа. В финале, когда подкоп уже завершен, сенаторы–коммунисты освобождены и ненавистная лавка — страшная тюрьма Марии и Франциско — наконец оставлена ими, мы видим, как герои приезжают на машине в приморскую деревушку, где живет их маленькая дочь. Черноволосая девочка удивленно разглядывает своих родителей, от которых она успела уже отвыкнуть, потому что росла без них. А Мария и Франсиско спят, сваленные безмерной усталостью, сделавшие больше, чем, кажется, мог сделать и вынести человек» (Хлоплянкина, 1973).

Уже в XXI веке кинокритик Ирина Шилова (1937–2011) писала о том, что в фильме «Это сладкое слово – свобода!» «режиссер анализирует и обстоятельства и людей, в них включенных, с небывалой пристальностью исследуя типичные и индивидуальные реакции, комплексы, смены состояний. Но всё это представлено как бы крупным планом как апофеоз экстатического самовыражения героев. Одно событие – попытка спасти из тюрьмы вождей революционного движения – становится центром драматического повествования. Романтическая интонация вырастает на почве скрупулезно воссозданных событий... Если во французском кино («Приговоренный к смерти бежал» Р. Брессона, 1956, или «Дыра» Ж. Беккера) проблема свободы исследовалась как религиозная или социальная категория, то Жалакявичюса интересует прежде всего человеческий, личностный её аспект. При этом особая вздыбленность режиссером воссозданного материала позволяла каждому действующему лицу проявить себя до предела, довести до пограничной черты. Публицистичность в сочетании с романтичностью позволяла выйти на метафорический уровень, заставить каждого воспринимающего оказаться перед важнейшей проблемой не просто жизни и смерти, но имморального права на выбор, ответственность за который ложится уже не на политический режим, но на каждого человека в отдельности» (Шилова, 2010: 179).

Увы, со следующим фильмом Витаутаса Жалакявичюса – «Момент истины» («В августе сорок четвертого», 1975) всё вышло совсем иначе: он был просто уничтожен. Я подробно написал об этом в своей статье о фильме «Момент истины» («В августе сорок четвертого») здесь (Федоров, 2020). А здесь можно прочесть эксклюзивное интервью с исполнителем главной роли в этом фильме В. Жалакявичюса – Александром Ивановым (Иванов, 2020).

Мнения зрителей XXI века о драме «Это сладкое слово — свобода!» неоднозначны:

«Не знаю, какой месседж нес фильм, и был ли подтекст, но ощущение, которое после него остается – смена власти не стоит таких человеческих жертв. Эта же мысль подтверждается фактом смерти сенатора, которая произошла сразу после его освобождения. А так может и пожил бы еще парень. Столько лет рытья туннеля, столько смертей и разбитых судеб, и все практически напрасно. Странно, что в случае с главными героями – хэппи энд сделали. По законам революционного жанра кто–то из них должен был отдать жизнь революции. Снято все хорошо, атмосфера грязи, нищеты, жары очень достоверно передана. Мирошниченко – такая аутентичная латиноамериканка получилась. Только лучше» (Натали).

«Увиденный в возрасте 16 лет, этот фильм произвел неизгладимое впечатление и предопределил все мои увлечения на тот период – любовь к латиноамериканской

литературе, неравнодушие к левым экстремистам (так красив и убедителен был Родион Нахапетов в роли левака Бенедикто!) и прочим молодежным движениям, интерес к Че Геваре. Вообще, обрадовала мысль о том, что идейными коммунистами могут быть не только комсомольские карьеристы в пиджачках, но и красавцы в джинсах в исполнении прибалтийских кумиров тех времен. ... захватывает экшн, любовная фабула и игра актеров» (Лена).

«Фильм интересный, красочный, романтичный, по–моему, хорошо адаптирован к латиноамериканским реалиям тех лет... В некоторых сценах прямо чувствуется жаркое–жаркое солнце–солнце, песок на зубах, антисанитария и отсутствие удобств при привычном бардаке, не заморачивание на мелочах быта, безответственность, некоторая вечная сиеста в отношениях при таких горячих характерах и порывах. Всегда удивительно было, почему именно "холодные" прибалтийские актеры играли в фильмах "латинос"... Ирина Мирошниченко в черном парике – настоящая «чикано», но опять же, как бы немного сонная и замороженная. ... Может быть, Родион Нахапетов (Бенедикто) это самый живой персонаж из всех – по–моему, отлично похож по темпераменту. ... В этом фильме привлекает простота и прямота и недвусмысленность всех отношений друг с другом, бесхитростность, и поступки называются прямо – дружба, любовь, ненависть, предательство. Никто не ищет никому оправданий. Наверно, поэтому, этот континент сильно трясло от революций и переворотов, партизанских войн. В фильме очень подходящая к изображению новаторская музыка Овчинникова совсем без плачущей гитары, и очень много внимание уделено мелочам, которые вдруг появляются в кадре на мгновение, поэтому надо смотреть не отвлекаясь» (Яна).

Ярослав Мудрый. СССР, 1982. Режиссер Григорий Кохан. Сценаристы Павел Загребельный, Григорий Кохан. Актеры: Юрий Муравицкий, Пётр Вельяминов, Людмила Смородина, Константин Степанков, Леонид Филатов, Андрей Харитонов, Николай Гринько, Вацлав Дворжецкий, Лембит Ульфсак, Раиса Недашковская и др. **17,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Кохан (1931–2014) известен по сериалу «Рожденные революцией» (1974–1977). Всего на его счету 14 фильмов и сериалов, из которых в тысячу самых кассовых советских фильмов удалось войти только исторической драме «Ярослав Мудрый».

Советская пресса отнеслась к «Ярославу Мудрому» вполне почтительно.

К примеру, журнал «Искусство кино» опубликовал рецензию Юрия Щербака, отметившего, что «к чести творцов «Ярослава Мудрого» следует сказать, что, преодолев неисчислимое множество творческих и организационных препятствий на своем пути, они создали произведение, подчиненное единой исторической и эстетической концепции. ... Рамки картины гораздо более широкие, нежели в обычном биографическом фильме. Это историческая хроника, лаконичный, часто на грани документальности кинопересказ событий X—XI веков; отсюда фрагментарность, «фресковость» отдельных эпизодов, в которых значительное внимание уделяется запутанной генеалогии рода Рюриковичей и политическим реалиям тех лет; отсюда, наконец, от этой, условно говоря, «документально–прозаической» концепции фильма — впечатляюще жестокая откровенность, едва ли не натуралистичность многих сцен, в которых предстает не облегченно–приключенческий литературный мир костюмированной мелодрамы, а подлинная жизнь и неподдельные страдания предков... В этом эпическом фильме нет искусно сочиненных сюжетных «линий» и «треугольников», нет того хорошо придуманного, но, в сущности, мертворожденного механизма интриги, с помощью которой кинематограф порой склонен подогревать зрительский интерес. Авторы фильма делают ставку на истинные страсти и противоречивое развитие живых человеческих характеров. ... Поэтичность, свойственная фильму «Ярослав Мудрый», — это поэтичность особого рода, не имеющая ничего общего с ходульной, навязчивой риторикой лент «романтической» школы. Г. Кохан и Ф. Гилевич не подавляют зрителя выспренними символами и сверхсложными метафорами. Они ищут и находят поэзию в суровой прозе своего по–мужски сдержанного, неболтливого повествования — и

оттого сильнее веришь авторам, не стесняющимся порой быть нежными» (Щербак, 1982: 86, 92).

Кинокритик Юрий Тюрин (1938–2016) в «Советском экране» был более сдержан в оценках: «Картина «Ярослав Мудрый» поставлена к юбилею славного города. Это делает честь нашей исторической памяти. Авторы «Ярослава Мудрого» удержались на высоте задачи. В основном. Ибо есть издержки вкуса, потери чувства меры, неточность отбора материала в фильме все же есть. Он то многословен, то тороплив, порой недостает ему страсти и теплоты. Но эта картина нужна экрану, зрителю. Она обратилась к образу человека, который возвысил молодую Русь» (Тюрин, 1982: 13).

Мнения сегодняшних зрителей об этом фильме существенно расходятся:

«Фильм … интересен хотя бы тем, что в нём показаны наши первые князья, легендарные, по сути, люди. Мне все они интересны. … Спасибо за фильм» (Икс).

«Понятно, что фильм весь пронизан идеологией. Но даже такой фильм можно было сделать интересным и продуманным. А так масса отрывочных судеб, мельтешение лиц, ни один образ не раскрыт. … фильм оставил тусклое впечатление» (Сима).

Ягуар. СССР, 1987. Режиссер Себастьян Аларкон. Сценаристы Себастьян Аларкон, Татьяна Яковлева (по мотивам романа Марио Варгаса Льосы "Город и псы"). Актеры: Сергей Векслер, Артём Каминский, Адель Аль–Хадад, Сергей Газаров, Янина Хачатурова, Владимир Татосов, Всеволод Шиловский и др. **17,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Себастьян Аларкон (1949–2019) поставил 13 фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент удалось войти только политической драме «Ягуар», рассказывающей историю курсанта военного училища во времена диктатуры в одной из латиноамериканских стран.

Кинокритик Мирон Черненко (1931–2004) весьма позитивно оценил эту работу С. Аларкона, подчеркнув, что она входит в его цикл политических драм и притч, начатый драмой «Ночь над Чили» (1977) (Черненко, 1987: 8).

Кинокритик Яков Варшавский (1911–2000) также положительно отнесся к «Ягуару», подчеркнув, что фильм рассказывает страшную метафорическую историю о «расчеловечевании человека, о бунте души» (Варшавский, 1987: 19).

Мнения зрителей XXI века об этом фильме часто полярно расходятся:

«Глупый и бессмысленный фильм. … Ягуар больше на гопника–старшеклассника походил, устраивающего беспорядок в учебных заведениях» (Е.А.).

«Фильм не понравился. Такое ощущение что смотришь "дедовщину" в родной советской армии. Решил перенести латиноамериканскую диктатуру на Россию» (Фильмоскоп).

«Даже не верится. … Пацанами мы в очередь становились чтобы купить билет на этот фильм. Настоящий фурор производил танец "Брейк–данса" с автоматом. … Интересное было время. С удовольствием еще посмотрел!» (Джозеф).

«И фильм, и его книжный первоисточник в первую очередь ценны тем, что такой тип юноши или мужчины, как Ягуар, практически не исследован ни мировой литературой, ни кинематографом. Ягуар — это не нежный влюблённый, не романтик, идущий к цели, … не философ, не искатель счастья… Ягуар — это подлинное воплощение тупой грубой силы, герой казармы с её плоскими пошлыми остротами» (К. Сафонов).

Буря над Азией. СССР, 1965. Режиссер Камил Ярматов. Сценаристы: Владимир Алексеев, Одельша Агишев, Михаил Мелкумов, Назир Сафаров, Камил Ярматов. Актеры: Шукур Бурханов, Руслан Ахметов, Анатолий Соловьёв, Аббас Бакиров, Александр Барушной и др. **17,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Камиль Ярматов (1903–1978) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли только две историко–революционных драмы о событиях в Средней Азии в начале 1920–х – «Гибель Чёрного консула» и «Буря над Азией».

В этой драме речь идет о вожаке восставших декхан, которого выводят на верную дорогу истинные революционеры…

Сегодня эта лента основательно забыта, и вспоминают о ней очень немногие зрители:

«Фильм «Буря над Азией», несмотря на то, что он о революции, политизированный, для меня - просто о хороших и мудрых людях» (Халима).

«Эта лента – образец той лживой пропаганды, которыми пичкали советских людей» (Правдоруб).

Эскадра уходит на Запад. СССР, 1966. Режиссеры Мирон Билинский, Николай Винграновский. Сценаристы Александр Левада, Мирон Билинский. Актеры: Эльза Леждей, Нелли Лазарева, Адольф Шестаков, Роман Хомятов, Станислав Чекан, Вячеслав Шалевич, Андрей Файт, Владимир Сошальский, Михаил Водяной и др. **17,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Мирон Билинский (1904–1966) поставил семь полнометражных игровых фильмов, из которых только картине «Эскадра уходит на Запад» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Николай Винграновский (1936–2004) поставил шесть фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошла только драма «Эскадра уходит на Запад».

1918–1919 годы, Одесса, гражданская война, интервенция, французские моряки, подпольщики… Вот основные козыри этой «идеологически выдержанной» революционной драмы…

В свое время лента «Эскадра уходит на Запад» не вызвала интереса у советской кинопрессы, да зрители очень скоро забыли о существовании этого фильма…

Правда, в 1975 году «Советский экран» напомнил читателям журнала об этой картине в связи с публикацией творческого портрета актерисы Эльзы Леждей. Но это воспоминание было, скорее, негативным: «К сожалению, вычурность режиссерского решения и аморфность драматургии затруднили актрисе путь в глубины роли, которая могла стать вехой ее творческой биографии, но, по существу, не вышла за рамки подчеркнуто живописной пробы сил,— речь идет о роли французской коммунистки Жанны Лябурб в кинофильме М. Билинского и И. Винграновского «Эскадра уходит на запад» (Шацилло, 1975).

Горожане. СССР, 1976. Режиссер Владимир Роговой. Сценарист Владимир Кунин (по собственной повести «Я работаю в такси»). Актеры: Николай Крючков, Марина Дюжева, Михаил Васьков, Алексей Миронов, Борис Чирков и др. **17,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Роговой (1923–1983) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, и все из них («Годен к нестроевой», «Офицеры», «Горожане», «Юнга Северного флота», «Несовершеннолетние», «Баламут», «У матросов нет вопросов», «Женатый холостяк») вошли в тысячу самых популярных советских лент.

Советская кинопресса отнеслась к этой неторопливой бытовой драме о работе столичного таксиста довольно строго:

«Герой фильма немало повидал на своем веку, жизнь его изрядно потрепала, всякое было в ней: и война, и смерть жены, и поздняя любовь. Однако негромкую свою судьбу сумел он принять и прожить в чистоте и достоинстве. Червь равнодушия не коснулся его души, не выработался у него иммунитет к людским страданиям и радостям. Вот таким обаятельным, располагающим к себе сразу же предстает на экране «товарищ такси», которого и по имени-отчеству никто не величает, а все больше по-домашнему, по-сыновнему

— Батя. … Мимолетность, незапланированность встреч — в характере большого города. А авторы фильма, видимо, и хотели исследовать московский характер. Они населили экран людьми достаточно разными — симпатичными и не очень, хорошими и плохими, назвали свой фильм «Горожане» и заявили тем самым, что из этих, часто контрастных в своих проявлениях характеров складывается единый образ. Образ сегодняшнего города. … Мы едва успеваем присмотреться к лицам, как уже нужно прощаться. Адаптация в подобной ситуации почти невозможна. И авторы понимают это. Набрасывая эскизы портретов, они почти не смешивают краски: хороший, он и есть хороший, а не очень хороший — плохой. Получается что-то схожее с химическими опытами, в которых катализатором реакции является скорость, а роль лакмусовой бумажки берет на себя герой Крючкова, моментально осуждающий зло и моментально приветствующий добро. Не нужно гадать, что хорошо, что плохо: мы читаем это в глазах актера, слышим в его голосе. Нам хочется верить Николаю Крючкову. Он симпатичен нам еще по воспоминаниям, и мы, вольно или невольно, додумываем его биографию по образам прошлых лет, обживая их в новых декорациях. … я невольно ловлю себя на том, что по идее все они вполне жизненны, вполне современны. Но… приблизительны. Полтора часа мы вроде бы прожили в атмосфере будничной и, хлопотной, привычной большинству из нас и потому вряд ли кого оставляющей равнодушным. Влекущей к сопереживанию и соучастию. А сопереживание оказалось прерывистым, соучастие — мимолетным. В чем же дело? Почему пропорции зрительских ассоциаций оказались смещенными в сторону наблюдения жизни, поверхностного и заданного? … Авторы фильма «Горожане» слишком спешили насытить картину новыми и новыми эпизодами, знакомствами, лицами, сказать обо всем понемногу, часто — лишь бы сказать! Прибегнув к услугам самого быстрого вида городского транспорта — такси, они как бы позабыли о том, что скорость на улицах города ограничена шестьюдесятью километрами в час. И гнали вперед, нарушая правила. Вот почему многое из того, что промелькнуло перед нами на экране, так и не обрело конкретности, точности, глубины» (Марьямов, 1976).

А вот сегодняшние зрители к «Горожанам» относятся вполне благосклонно:

«Считаю этот фильм одним из шедевров советского кино. Искренность, безраздельная искренность господствует тут. Актёры подобраны великолепно, ни один эпизод до сих пор не выпал из памяти» (Илья).

«Фильм посмотрел случайно, но совершенно об этом не жалею. В ленте нету никакого грузилова, криминала, мордобоя, убивцев и т.д. и т.п. Приятное и очень доброе старое кино. Еще помню те времена, от просмотра получил большое удовольствие» (1972-й).

«В основе кунинского киносценария – сильно переработанный (и перенесённый из Ленинграда в Москву) вариант его ранней повести «Я работаю в такси», написанной ещё в 1962 г. Примечательно, что в шестидесятые в Ленинграде уже вышла экранизация повести (фильм назывался "Я – шофёр такси") с Ефимом Захаровичем Копеляном в главной роли. Фильм был подвергнут разгромной критике тогдашним областным партийным руководством с официальной формулировкой «за принижение героической роли ленинградцев»…, и впоследствии полностью уничтожен – даже негатив смыли. Судьба московской версии оказалась куда более удачной» (Е. Гейндрих).

Разрешите взлет. СССР, 1972. Режиссеры: Анатолий Вехотко, Наталья Трощенко. Сценарист Владимир Кунин. Актеры: Анатолий Папанов, Семён Морозов, Артём Иноземцев, Валентин Гафт, Лариса Малеванная, Майя Булгакова и др. **17,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Анатолий Вехотко (1930–2016) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Разрешите взлет», «О тех, кого помню и люблю», «Личной безопасности не гарантирую», «Чужие здесь не ходят») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Наталия Трощенко (1933–1986) поставила девять фильмов (некоторые из них – совместно с А. Вехотко), только два из которых («Разрешите взлет», «О тех, кого помню и люблю») стали хитами в советском кинопрокате.

…Молодой пилот (Семен Морозов) только начинает свою карьеру, а пожилой летчик (Анатолий Папанов) должен вот-вот расстаться с небом…

В своей рецензии, опубликованной в «Советском экране», кинокритик Александр Брагинский (1920-2016) охарактеризовал «Разрешите взлет» как картину скромную и непритязательную, но теплую, с хорошими актерскими работами (Брагинский, 1974: 2).

Отзывы зрителей XXI об этой ленте, как правило, позитивны:

«В полтора часа вместилось столько тем и сюжетов, для которых в наше время потребуется снять мини-сериал. Актеры на удивление убедительны в своих персонажах. Сцена со спасением аварийного самолета вообще уникальная для мирового кинематографа» (Д. Север).

«Этот фильм — тот нечастый случай, когда мир авиации показан абсолютно достоверно. Игра артистов — выше всяких похвал, даже эпизодические роли сыграны блестяще. Этакий всеми забытый, маленький, неброский шедевр» (Весна).

Потому что люблю. СССР, 1975. Режиссер Игорь Добролюбов. Сценаристы: Аркадий Пинчук, Вадим Трунин. Актеры: Геннадий Корольков, Василий Бочкарёв, Валентина Теличкина, Наталья Гвоздикова, Наталья Величко, Александра Климова, Николай Рыбников, Юрий Кузьменков, Владимир Антоник и др. **17,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Игорь Добролюбов (1933–2010) за свою жизнь поставил 17 фильмов («Иван Макарович», «По секрету всему свету», «Расписание на послезавтра» и др.). Но только два его фильма (драматическая комедия «Белые Росы» и драма «Потому что люблю») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В картине «Потому что люблю» у главного героя — летчика-истребителя не задалась личная жизнь, но зато он занят любимым делом — авиацией...

Советская кинопресса отнеслась к фильму «Потому что люблю» негативно.

Кинокритик Ян Березницкий (1922-2005) похвалил только игру Николая Рыбникова в роли пожилого пилота (Березницкий, 1975: 9).

А кинокритик Виктор Демин (1937-1993) со свойственной ему иронией писал об этой ленте так: «Перед героями этого фильма — проблема выбора. Справа — симпатичная и нежная жена, слева — новенький, красивый истребитель. Кто кого? Герой выбирает самолет. Сценаристы в восторге, режиссер не может сдержать умиления. Экая принципиальность! Экая бескомпромиссность! Они тоже стоят на позиции «или — или». В этом фильме любовь доказывают сжатыми челюстями, задрожавшим голосом, надрывным жестом в духе жестокого романса. Не помогает! Потому что невозможно замаскировать основную сюжетную подмену: речь, как ни крути, идет не о любви, а о сожительстве, милом, уютном, привычном сожительстве, к сожалению, недолговечном, ибо Он влюблен в свои самолеты, а Она — в свой английский язык» (Демин, 1975: 8).

Что касается зрителей XXI века, то они предпочитают обсуждать не художественное качество фильма «Потому что люблю», а мотивы поступков его персонажей...

Взломщик. СССР, 1987. Режиссер Валерий Огородников. Сценарист Валерий Приёмыхов. Актеры: Олег Елыкомов, Константин Кинчев, Юрий Цапник, Светлана Гайтан, Полина Петренко, Михаил Парфёнов и др. **17,3 млн. зрителей за первый год демонстрации (по другим данным – 14,3 млн. зрителей).**

Режиссер Валерий Огородников (1951-2006) за свою не столь уже длинную жизнь успел поставить семь полнометражных игровых фильмов («Взломщик», «Бумажные глаза Пришвина», «Барак» и др.), из которых в тысячу самых популярных советских фильмов удалось войти только «Взломщику».

Казалось бы, авторы «Взломщика» предусмотрели все: и эпатажную манеру поведения в жизни и на сцене участников рок-групп и их фэнов, и «заводные» ритмы «хард-хэви-поп» и т.д.; и жаргонные словечки типа «кайф» и «облом»...

Однако в линии взаимоотношений подростка-школьника, мечтающего быть похожим на своего старшего брата-рокера, режиссеру Валерию Огородникову, на мой взгляд, явно не хватает психологической тонкости, сложности отношений мира детства и мира «взрослости».

Главная же неудача «Взломщика» мне видится в ином. Всякий раз авторы, разбросав по сюжету характерные приметы «непричесанного поколения», останавливаются на полпути, постоянно не договаривают чего-то. Выходит, зрителям предлагается довольствоваться «усеченным», «адаптированным» вариантом разговора о молодежи 1980-х? К тому же рядом с документальными зарисовками конкурса самодеятельных рок-музыкантов, напоминающими во «Взломщике» знаменитые эпизоды фильма Милоша Формана «Конкурс» (1963), игровая, придуманная часть картины Огородникова кажется нестерпимо мелодраматичной, вторичной по форме и мысли…

А вот кинокритику Сергею Шолохову «Взломщик» очень понравился, в том числе манерой изображения молодого поколения. Правда, в своей рецензии, опубликованной а журнале «Искусство кино», он отметил, что в этом фильме Валерия Огородникова «есть какой-то холодок» (Шолохов, 1987: 33). Шолохов С. Иные времена – иные песни // Искусство кино. 1987. № 10. С. 31-38.

Мнения нынешней аудитории о «Взломщике» существенно расходятся:

«Интересный фильм. Он вышел на стыке двух эпох — прошлой и современной. Да-да, именно современной, т.к. он отражает становление молодежной музыки и субкультуры. Жаль, что развитие всей современной музыки пошло несколько иным (более примитивным и ничтожным) путем» (Виктор Павлович)

«При всей моей любви к фильмам, в которых показана пред- и перестроечная эпоха, … фильм кажется каким-то невнятным. Тут не недосказанность, не умышленное оставление "навесу", тут всё показалось именно невнятным» (А. Купцов).

«Весь успех фильма в перестройку был связан с участием Кинчева, все остальное особого интереса не вызывает» (Ольга).

Человек № 217. СССР, 1945. Режиссер Михаил Ромм. Сценаристы Евгений Габрилович, Михаил Ромм. Актеры: Елена Кузьмина, Анна Лисянская, Василий Зайчиков, Николай Комиссаров, Григорий Михайлов, Лидия Сухаревская и др. **17,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Ромм (1901–1971) за свою творческую карьеру поставил 12 полнометражных игровых фильмов, девять из которых («Тринадцать», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек № 217», «Секретная миссия», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Убийство на улице Данте», «Девять дней одного года») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Политическая драма М. Ромма «Человеку № 217», в которой рассказывалась драматическая история женщины, угнанной во время войны в Германию, была удостоена Сталинской премии.

Советская пресса отнеслась к этому фильму весьма положительно.

Министр кинематографии СССР Иван Большаков (1902–1980) писал об этой картине так: «На большом идейно–художественном уровне был в 1944 году создан фильм «Человек № 217». Немецкие фашисты угоняли в Германию для восполнения недостающей рабочей силы огромное количество советских граждан из оккупированных ими районов. Советских людей фашисты посылали работать на шахты, рудники, на фабрики, заводы, посылали батраками к юнкерам–помещикам и кулакам для работы в сельском хозяйстве, в качестве домашней прислуги, рассматривали их как своих рабов. О бесконечных унижениях и зверских издевательствах, которым подвергались советские люди, угнанные в Германию, рассказывает этот фильм… Этот фильм огромной эмоциональной силы является ярким обличительным документом против фашистского варварства и чудовищных злодеяний гитлеровской Германии. Вместе с тем он с особой силой показывает несгибаемую волю, чувство человеческого достоинства, свободолюбие и любовь к Родине советских людей. Постановщику фильма М. Ромму, одному из крупнейших наших кинорежиссеров, удалось

найти правильные приемы и решения для создания этого сложного фильма. С большим знанием психологии советского человека и мастерством он показал моральную стойкость и превосходство советских людей над врагом. … «Человек № 217» — это страстный и обличительный фильм, вызывающий возмущение и негодование против гитлеровских варваров XX века. Он стоит наряду с лучшими публицистическими произведениями советского искусства, созданными в эпоху Великой Отечественной войны советского народа против немецко–фашистских захватчиков» (Большаков, 1950: 63–65).

Спустя 20 лет после премьеры фильма киновед Нея Зоркая (1924–2006) отметила, что «в «Человеке № 217» главный эмоциональный тон — ненависть к врагу — воспринят был без всяких полутонов, локализован и обобщен до абсолютной ненависти к каждому немцу. Изображение приобрело контрастность, чересчур режущую сегодня наш глаз. Равновесие между пропагандистской задачей и подкупающей зрителя симпатичной человечностью, всегда свойственное фильмам Ромма, здесь нарушено в пользу задачи. … В «Человеке № 217» — картине 1945 года — безошибочным своим слухом на веяния эпохи Ромм услышал некоторые новые темы и мотивы, которые вскоре станут исключительно важными темами мирового киноискусства, пройдя сквозь два последующих десятилетия. Ведь это был один из первых фильмов–обвинений. … В «Человеке № 217» Ромм подступился к таким кардинальным мотивам будущего экрана, как обесчеловечивание, погребение личности под номером и полосатой робой узника концентрационного лагеря — специфическая для XX века форма рабства, ибо тюремное заключение подразумевает, с одной стороны, проступки человека наказуемого, с другой — воспитательное значение его изоляции от общества; что же касается гитлеровского концентрационного лагеря, то для отправки туда человека не требовались индивидуальные провинности или они назывались чисто формально; одним из крайних проявлений тоталитарного насилия и оказалась возможность массового заключения в лагерях, то есть обращение в самое тяжелое рабство на основе абсолютно надличной, абстрактной государственной идеи — в данном случае идеи расового превосходства. В «Человеке № 217» прозвучала, хотя и еще чисто гротескно, плакатно аляповато, тема бюргерства как флоры и плазмы фашизма… И все–таки картина «Человек № 217», отчеркнутая чертой того времени, не стала произведением–истоком, фильмом, начавшим тему, хотя, повторяем, режиссер эту тему услышал и запеленговал раньше других. Для первооткрытия «Человеку № 217» не хватало эмпиричности и безыскусности документа» (Зоркая, 1966).

Сегодняшние мнения зрителей о «Человеке № 217» существенно различаются.

«За»: «Да, фильм для нашего политкорректного времени просто шокирующий. Ежеминутный посыл зрителям о том, что нет ни в одном из немцев ничего человеческого, что все они заслужили смерть, неважно нацисты они или нет. К 1944 году это был кстати главный лозунг нашей пропаганды, я читал номера журнала "Крокодил" за тот год, даже там все пропитано этой мыслью – "Зря надеетесь отсидеться граждане "мирные" бюргеры, вы нам ответите за всё и по полной программе". … Война ожесточает. Кстати мне в фильме больше всего понравилась сцена, где героиня вспоминает свою детскую беседу с отцом, не знаю почему но пробрала меня эта беседа» (Духазил).

«Против»: «Фильм плохой, фанерный, впрочем, как и почти все фильмы Ромма. Тем более фильм плох, что местами он хорош, есть несколько фундаментально снятых (лучше сказать, ярких) кадров, приличных портретов. Но каждый раз возникает впечатление, что всё это уже видено где–то раньше, и видено неоднократно. Всё тяжело и неправда. Нет тишины и мысли» (Р. Ардашева).

Распятый остров. СССР, 1969. Режиссер Шота Манагадзе. Сценарист Реваз Табукашвили. Актеры: Зураб Капианидзе, Тенгиз Арчвадзе, Малхаз Бебуришвили, Алеко Габечава, Ариадна Шенгелая и др. **17,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Шота Манагадзе (1903-1977) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, два из которых – «Распятый остров» и «Хевсурская баллада» вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В основе драмы «Распятый остров» — подлинная история восстания против немцев грузинских военных из пехотного батальона вермахта «Царица Тамара», собранного нацистами из военнопленных.

Кинокритик Раиса Зусева отнеслась к этому фильму, во многом смягчившим исторические факты, с пафосным позитивом: «О разных людских судьбах рассказано в фильме «Распятый остров». Среди его героев — стойкие борцы, умеющие до поры до времени скрывать свою ненависть и готовить, готовить восстание. … Безвестные герои грузинского батальона заслуживают любви и уважения потомков. Этот фильм — достойный памятник их мужеству, их верности, их подвигу» (Зусева, 1969).

Мнения сегодняшних зрителей, знакомых с реальными историческими фактами этой истории, как правило, не столь восторженны…

Им покоряется небо. СССР, 1963. Режиссер Татьяна Лиознова. Сценаристы: Леонид Агранович, Анатолий Аграновский. Актеры: Николай Рыбников, Владимир Седов, Светлана Светличная, Евгений Евстигнеев, Олег Жаков и др. **17,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер легендарных «Семнадцати мгновений весны» – Татьяна Лиознова (1924–2011) начинала свой творческий путь с мелодрам. И снискавшая зрительскую любовь «Евдокия» – одна из них. Всего Т. Лиознова поставила 9 фильмов, пять из которых (и это не считая легендарных «Семнадцати мгновений весны») – «Евдокия», «Рано утром», «Им покоряется небо», «Три тополя на Плющихе», «Карнавал» – вошли в число самых кассовых советских кинолент.

Во время испытания новой модели реактивного самолета погиб пилот… И теперь нужно понять, почему взорвался двигатель…

Советские кинокритики отнеслись к этой работе Татьяны Лиозновой тепло.

В частности, отмечалось, что «работа над фильмом складывалась непросто: повесть поначалу казалась уж очень «антиэкранной», непереводимой на язык кино. Отсутствие сюжета в традиционном смысле слова, авторский комментарий, «спрятанный» в тексте юмор требовали поиска соответствующих киносредств. … Отсутствие позы, самоирония, юмор, любовь к розыгрышам, демократизм, идейная принципиальность, не выражающаяся в громких фразах, вызывали к героям доверие. И тот, никем не запланированный подвиг, на который они вполне буднично шли, был нравственно обеспечен» (Пайкова Л. Стратегия успеха. Творчество Татьяны Лиозновой. М., 1988).

Нынешние зрители также разделяют это мнение: «Фильм, безусловно, цепляет за живое. Особенно меня тронула сцена, когда вдова Колчина попросила у главного конструктора маленькую копию самолёта, на котором разбился её муж… В фильме очень хорошо показано, что профессия лётчик-испытатель - героическая, для настоящих мужчин, и на испытательных моделях самолётов летают ассы своего дела. Игра актёров на высоте. Рыбников как всегда бесподобен» (Надин).

Шаги в ночи. СССР, 1963. Режиссер Раймондас Вабалас. Сценарист Владас Мозурюнас. Актеры: Юозас Ригертас, Пятрас Степонавичюс, Витаутас Томкус и др. **17,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Раймондас Вабалас (1937-2001) поставил 12 фильмов, однако в тысячу самых популярных советских лент удалось войти только военной драме «Шаги в ночи».

В центре сюжета фильма «Шаги в ночи» - история побега заключенных из нацистских застенков.

Советская кинокритика отнеслась к «Шагам в ночи» вполне одобрительно. Подчеркивалось, например, умение режиссера «овладеть жизненным материалом и облечь его в художественную форму, от отдельного факта перейти к обобщению, найти верное

соотношение между историческими фактами и художественным вымыслом, воссоздать атмосферу сопротивления и правду героической борьбы с фашизмом», что и «решило успех картины» (Мальцене М. Кино Советской Литвы. Л.: Искусство, 1980. С. 61).

Салют, Мария! СССР, 1971. Режиссер Иосиф Хейфиц. Сценаристы Иосиф Хейфиц, Григорий Бакланов. Актеры: Ада Роговцева, Анхель Гутьеррес, Виталий Соломин, Владимир Татосов, Валентина Владимирова, Александр Баринов и др. **17,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иосиф Хейфиц (1905–1995) поставил около трех десятков фильмов разных жанров, многие из которых («Горячие денечки», «Весна в Москве», «Большая семья», «Дело Румянцева», «Дорогой мой человек», «Дама с собачкой», «День счастья», «Салют, Мария!», «Единственная», «Впервые замужем») вошли в число самых кассовых советских кинолент.

Иосиф Хейфиц по молодости лет (вместе со своим тогдашним сорежиссером Александром Зархи) увлекался революционной тематикой («Депутат Балтики», «Член правительства»), но пустившись после Великой Отечественной войны в «одиночное плавание» предпочитал современные житейские истории и экранизации русской литературной классики, в чем добился немалых успехов.

Таким образом, историко–революционная и военная драма «Салют, Мария!» у него единственное послевоенное исключение из этого правила.

Кинокритик Изольда Сэпман (1934–2005) писала в журнале «Искусство кино», что в фильме «Салют, Мария!» «исключительность жизненного материала таила в себе немалые опасности для художника. Трагические события подлинной жизни легко могли обернуться эффектной экранной мелодрамой: это ведь живая жизнь имеет право на самые неправдоподобные ситуации, а у искусства — свои законы. Но авторы фильма не замкнулись в рамках частной истории, не рассказали нам пусть необыкновенную, и все–таки единичную биографию: создавая характер героический, раскрывая судьбу своей героини, они создали масштабную и поэтическую ленту о времени и людях, формирующих время и в свою очередь им сформированных. ... Жизненный материал, оказавшийся в руках режиссера, во многих гранях окрашен трагически. Судьбу Марии — цепь горьких и невосполнимых утрат — можно было эмоционально поднять до высот героической трагедии. И в фильме порой ощущаешь такую тенденцию, есть ряд сцен, которые режиссер снимал как открыто–патетические, обнаженно–трагедийные. Но именно эти сцены — наименее получившиеся, наименее цельные стилистически. И. Хейфицу почти нигде не удается до конца натянуть тугую тетиву трагедии. В кадрах, по замыслу трагических, подчас слишком легко обнаруживается конструктивное начало, и тогда на экране, под голос комсомольца, читающего анкету Марии, идет навязчивое чередование в разных ракурсах снятых планов распростертой на земле фигуры героини. Или возникает кадр — распятый на дверях укома коммунист, что воспринимается не как нечто действительное, а скорее как чистая иллюстрация — знак эпохи» (Сэпман, 1971: 73, 77).

Однако завершать рецензии на ноте упрека по отношению к классику советского кинематографа И. Хейфицу, разумеется, было как–то неловко. Поэтому Изольда Сэпман окончила свою статью пафосным финалом, подчеркивающим «благородную цель поэтической ленты» — «рассказать о Настоящем Человеке, о Человеке, выразившем в себе эпоху революционных бурь и потрясений. Эта цель отвечает самому насущному требованию современности. Потому что наше искусство ощущает потребность в героях, которые служат нравственным примером для тех поколений, которым идти в Завтра» (Сэпман, 1971: 78).

Спустя 15 лет после премьеры этой ленты кинокритик Юрий Богомолов (1937-2023) отметил, что «Мария в фильме — больше чем центральный персонаж; она олицетворение истории, «вочеловеченная» история. История, воссоединенная с человеком. Об этом прежде всего фильм. Все основные сюжетные положения служат главным образом выявлению мотивов личного единения человека с историей, с историческим временем. ... Мария Хейфица ни разу не переступает через личное; она бесконечно расширяет его сферу. В этом главная мысль фильма» (Богомолов, 1986).

После распада СССР фильм «Салют, Мария!» был списан в «архив» и редко показывался по ТВ…

Но «революционно» настроенные зрители все еще помнят и любят эту ленту: «Красивый романтичный фильм о революции любви и идеалах» (Кокакома). «Потрясающий фильм, потрясающие Ада Роговцева и Анхель Гутьерес! история о жизненном пути их героев завораживает и вызывает какой–то трепетный восторг. Необыкновенно красивая пара, красивая прежде всего своими поступками и жизненной позицией. … Параллель поколений, революционной и военной молодёжи» (Нина).

Правда, любят эту коммунистически подкованную ленту все–таки далеко не все: «На мой взгляд, фильм откровенно слабый, натянутый, вымученный какой–то, да и идеологизированный не в меру» (Кисанька).

«Увы. Примитивная плакатно–пафосная тягомотина. Просто Мария выглядит одинаково, что в 18, что в 40 годочков. … Во второй серии испанские песнопения и рыдания порядком притомили» (Геннадий).

«Фальшивая, революционно-пафосная картина, где все картонно и плакатно, особенно раздражает бездарная игра Ады Роговцевой» (Анка).

Гонщики. СССР, 1973. Режиссер Игорь Масленников. Сценаристы: Иосиф Ольшанский, Нина Руднева, Игорь Масленников. Актеры: Евгений Леонов, Олег Янковский, Лариса Лужина, Армен Джигарханян, Леонхард Мерзин и др. **17,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Игорь Масленников (1931-2022) известен зрителям, прежде всего, по многосерийному детективу о Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне, но его «Зимняя вишня» (позже превратившаяся в сериал) тоже в свое время была хитом кинопроката. Всего у И. Масленникова в тысячу самых кассовых советских кинолент вошло два фильма («Зимняя вишня» и «Гонщики»).

Спортивная драма Игоря Масленникова «Гонщики» пользовалась заметным успехом у публики и удостоилась сдержанной похвалы советской кинопрессы.

К примеру, кинокритик и культуролог Майя Туровская (1924–2019) писала, что в «Гонщиках» «этическая коллизия проста и непреложна, она похожа на коллизию старой сказки о падчерице, которая всем помогала, и ей, в свою очередь, все помогали, и о дочери, которая заботилась только о себе. Сюжетные перипетии этого соревнования легко укладываются в перипетии ралли, но не всегда совпадают с ними: на поворотах сюжета авторы не ставили указателей, а финал не увенчивается финишем… Самом по себе соревнование двух характеров, гармонически составлявших прежде экипаж одной машины, а ныне выступающих в ралли как соперники – альтруиста и себялюбца, – могло бы показаться банальным, если бы не выбор на роль главного героя … Е. Леонова. … Специалисты скажет, что самую гонку можно было бы снять и поэффектнее и подраматичнее. Пожалуй. Наверное, со временем нашего кино этому научится. Но для этого фильма некоторый прозаизм и неэффектность гонки естественны. Они связаны с ненавязчивой легкостью сюжета… И хорошо, что финал случается еще до спортивного финиша, в минуту, когда молодого, казалось бы, предназначенного для победы гонщика постигает заслуженная – морально – физически–техническая неполадка, а с ней раздумья» (Туровская, 1973: 6–7).

Уже в XXI веке кинокритик Эльга Лындина (1933-2022) подошло к «Гонщикам» куда строже, утверждая, что этот фильм «был обычной спортивной лентой, снятой по безопасным образцам предыдущих картин этого жанра, безобидной, симпатичной, в которой мягко объяснялось, что молодым надо прислушиваться к мудрым старшим. Шаблонную драматургию и плоские характеры несколько оживляли талантливые исполнители: Е. Леонов, О. Янковский. Они принесли энергию и несколько опоэтизировали тему борьбы за победу в ралли» (Лындина, 2010: 293).

Мнения сегодняшних зрителей о «Гонщиках» неоднозначны.

«За»:

«Фильм полон жизненного и спортивного задора, азарта, увлекает желанием героев достичь совершенства в вождении автомобиля, жизнерадостностью, увлеченностью

автоспортом. … Незабываема игра актеров – Леонова и Янковского. … Фильм приучает не бояться трудностей в автоспорте и в жизни и увлекает романтикой профессионального вождения автомобиля. Я был зачарован этим фильмом» (В. Долгополов).

«Игра актёров безупречная! Драматизм гонок показан в высшей степени профессионально. Главная ценность – человек! Несмотря ни на что. Эта мысль подана великолепно» (Лаптоп).

«Удивительный фильм, тёплый и очень обаятельный. … смотрю всегда с удовольствием. Во–первых – очень точно передана атмосфера того времени, начиная от диалогов и заканчивая чисто бытовыми сценками, включая "съём девушек" отставших от отряда однокурсников)); во–вторых – шикарные актеры, в первую очередь это конечно Янковский и Леонов, которые вроде и не играют а живут, но и второй план просто на удивление здоровский; ну и в третьих – музыка, вроде и незатейливая, но очень в тему. В общем "Гонщики", это тот самый случай, когда фильм сложно разложить на "работу оператора", "монтаж", "свет", "игру актеров", etc. Просто смотришь, и всё))» (Флинт).

«Против»: «Фильм похож на рекламный ролик завода АЗЛК. Вялый сюжет, разыгранный отличными актёрами, призван слегка завуалировать демонстрацию технических преимуществ автомобиля московской сборки перед ижевским собратом и вазовской продукцией» (Вася).

Человек с ружьем. СССР, 1938. Режиссер Сергей Юткевич. Сценарист Николай Погодин (Стукалов). Актеры: Максим Штраух, Борис Тенин, Владимир Лукин, Зоя Фёдорова, Борис Чирков, Николай Черкасов, Николай Соснин, Серафима Бирман, Марк Бернес, Степан Каюков, Дмитрий Андреев, Павел Суханов, Константин Сорокин и др**. 17,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Юткевич (1904–1985) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, но только три из них («Человек с ружьем», «Великий воин Албании Скандербег» и «Отелло») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. Ни одному из его фильмов, поставленных после "Отелло", уже не суждено было преодолеть планку в 16 млн. зрителей за первый год демонстрации.

Тема революции 1917 года была у Сергея Юткевича одной из самых любимых. И в год выхода в кинопрокат «идеологически выдержанного» и «по настоящему партийно-революционного» «Человека с ружьем» советская пресса встретила его весьма позитивно.

К примеру, кинокритик Г. Чахирьян (1902-1971) в газете «Кино» утверждал, что «основным, самым ценным, что вносит в советскую кинематографию «Человек с ружьем», являются образы Ленина и Сталина. Эти два образа величайших людей нашей эпохи доносятся до зрителя не только в эпизодах и сценах, в которых непосредственно показаны Ленин и Сталин, но на протяжении всей картины» (Чахирьян, 1938).

Ему вторил журналист и кинокритик Э. Виленский (1902-1944): «В фильме не так много эпизодов, в которых участвуют Ленин и Сталин. Но сила этих эпизодов огромна. Ленинско-сталинские идеи с всепобеждающей стремительностью и убедительностью пронизывают все происходящее в картине. Весь фильм неразрывно связан с мыслями и чаяниями народа, идущего по ленинско-сталинскому пути. Ленину пишут письма в окопах. Ленину везет письмо Шадрин. Ленин и Сталин всегда среди народа, окружены народом, любимы народом. Именем Ленина Шадрин убеждает солдат, обманутых Керенским, перейти на сторону революции. С именем Ленина умирают первые герои рождающейся армии социализма. Ленин и Сталин ведут вперед, к боям и победам народы великой страны. Артист М. Геловани и режиссер С. Юткевич вложили весь свой творческий жар, все свое мастерство, чтобы создать на экране роль Сталина, талантливо начертанную в сценарии Н. Погодиным. Сцены с участием Сталина оставляют неизгладимое впечатление» (Виленский, 1938).

В конце 1950-х кинокритик Н. Зоркая (1924-2006) писала, что «Человек с ружьем» явился исключительно плодотворным, но, к сожалению, недостаточно оцененным ни в дни выхода в свет, ни впоследствии новаторским опытом воплощения образа Ленина на экране. Принципиально важным, подлинно демократичным в высоком ленинском смысле этого слова было раскрытие образа вождя в органической, глубокой связи с типическим образом

человека из народа, «одного из миллионов». Особенно важным и значительным, целиком сохраняющим свою силу и сегодня, был этот опыт еще и потому, что на экране второй половины 30-х годов появились первые тревожные признаки изображения народа в качестве пассивного фона для деяний великой исторической личности» (Зоркая, 1959).

Мнения сегодняшних зрителей об этом фильме в значительной степени зависят от их политических взглядов:

«В настоящее время очень не хватает таких фильмов. Ансамбль актёров прекрасен, игра актёров, даже в самых эпизодических ролях, блестящая. … «Человек с ружьём» останется на века, несмотря на попытки очернить историю страны» (Чесс).

«Фильм сам по себе барахло, но смотреть кино того времени обязательно нужно, просто чтобы знать, как события 17-го пытались показать в 38-м году. Сцены о том как 'Именем Ревкома' отбираются усадьбы и выселяются хозяева, очень впечатляют, и о том каков из солдата окопника получается командир… Не знаю как смотрели эти фильмы в сороковых годах, может тогда подобное было нормой и приветствовалось обществом, сейчас я смотрю на это как на грабеж. Ну и заключительный тезис, что не нужно боятся человека с ружьем, как то не внушает доверия (тем более на фоне заявлений Ильича, что рабочие и крестьяне должны осмелеть, и крепче брать власть в свои руки) и несколько оторван от показанных событий" (Тан76).

«Примитивная коммунистическая агитка с добреньким Лениным» (Михаил).

Суворов. СССР, 1941. Режиссеры Всеволод Пудовкин, Михаил Доллер. Сценаристы Георгий Гребнер, Николай Равич. Актеры: Николай Черкасов, Аполлон Ячницкий, Михаил Астангов, Сергей Килигин и др. **17 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Всеволод Пудовкин (1893–1953) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Суворов», «Адмирал Нахимов», «Возвращение Василия Бортникова) вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Михаил Доллер (1889–1952) поставил десять полнометражных игровых фильмов, но только «Суворову» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Суворов» вышел в прокат 23 января 1941 года и был очень тепло встречен прессой и публикой и в том же году был удостоен Сталинской премии.

Однако спустя двадцать лет авторы «Краткой истории советского кино» подошли к «Суворову» уже с точки зрения не «державных», а «оттепельных» идеологических позиций: «Столкновение Суворова и его соратников с придворной знатью – основной конфликт фильма. В этой неравной борьбе моральная победа за Суворовым. … Павел (А. Ячницкий) и Аракчеев (М. Астангов) охарактеризованы в фильме очень лаконично. Актеры в трактовке образов исходили из злых, но метких прозвищ: первый – «коронованный фельдфебель», второй – «бес лести». Именно эти черты подчеркивались в портретах Павла и Аракчеева. … Следует отметить, что историческая концепция фильма была не во всем верна. Известно, что, создав прогрессивную «Науку побеждать» и применив ее на практике, Суворов в то же время принимал участие в войнах российской монархии. Это неизбежное противоречие в деятельности великого фельдмаршала и его «чудо–богатырей», которым приходилось умирать за антинародное дело господ, не нашло отражения в фильме» (Грошев и др., 1969: 277–278).

Через полвека после премьеры «Суворова» кинокритик Сергей Лаврентьев писал, что «конечно же, нельзя не видеть, что картина замечательно снята. Причудливое (а на самом деле безусловно выверенное) сочетание различных оттенков белого и серого цвета в «царских» эпизодах, холодный, спокойный свет, заливающий мраморные залы и анфилады комнат дворца, не радующие глаз светлые блики на мертвенном золоте украшений — все это создает необходимый авторам образ павловской России с эффективностью, значительно превосходящей попытки создать этот образ с помощью обличительных диалогов и актерского нажима, свойственного исполнителям отрицательных ролей тогдашнего советского кинорепертуара. А эпизоды классической павловской военной муштры, с их подчеркнуто экзальтированной геометрией кадра, безусловно вызывают в зрительной памяти излюбленные композиционные решения великих отечественных лент 20–х годов. И, разумеется, достойна высочайших похвал работа Николая Черкасова (Сергеева).

Маленький, тщедушный старичок, постоянно на наших глазах «взрывающийся», обнаруживающий великую силу и храбрость Духа,— это, вне всяких сомнений, одно из значительнейших достижений отечественной киноактерской школы» (Лаврентьев, 1990).

Рассказывая об истории создания «Суворова», киновед Евгений Добренко писал, что «Пудовкин оказался самым подходящим кандидатом для постановки сценария, который был скроен по прямому сталинскому заказу. Прочтя его, Сталин написал подробную записку с разъяснением, что надлежало снять на экране: гений Суворова — в стратегии наступления и тактике обхода противника, в умении держать дисциплину в армии, но, главное, — картина должна преодолеть стереотип о Суворове–чудаке. Поскольку от чудачеств Суворова, вошедших в исторические анекдоты, отказаться совсем было нельзя, авторы решили использовать их в идеологических целях, трактуя как своего рода подрывную деятельность против двора и сановного этикета, как «издевку великого полководца над чуждым Суворову придворным мирком». Так что Пудовкину почти не пришлось окарикатуривать Павла или Аракчеева. Всю работу по их сатирической дискредитации выполнял Суворов своими «чудачествами», поставленными режиссером на службу борьбы с царизмом. ... Суворов Пудовкина — это типаж фольклорного плута. Он — воплощение свободы, которая раскрывается не только в неожиданности и динамике суворовских атак. Его финальный взмах саблей, указывающей направление наступления, воспринимается как метафора указания пути к окончательной свободе, как бы уводящая зрителя в будущее. ... Итак, в центре «Суворова» не «патриотизм» (как у Эйзенштейна), но личность. Это верно и в буквальном смысле: «Суворов» не столько «патриотический фильм», сколько великодержавный: «за Отчизну» здесь сражаются... в швейцарских Альпах. «Суворов» — фильм прежде всего антизападный: все главные победы полководца — за пределами России. Зрителю дается наглядный урок того, что великая русская армия во главе с полководцем–вождем в состоянии поставить на колени европейские государства» (Добренко, 2005).

Нынешние зрители относятся к «Суворову», как правило, одобрительно:

«Великолепный фильм! Суворов сыгран просто потрясающе! Ничуть не уступает таким шедеврам как "Александр Невский" и "Петр Первый"» (Анна).

«Отличный фильм. Мне он больше нравится, чем "Петр Первый". Здесь более строгое соответствие истории» (Рома).

«В определённом смысле "Суворов" – это монофильм Николая Черкасова (Сергеева). Его Суворов – это стержень, вокруг которого держится фильм. Причём фильм в большей степени о Суворове–человеке, о личности. Сомневаюсь, что сейчас удалось бы снять такой фильм – утрачены не только рецепты актёрского мастерства, но и операторского (это не клипы снимать)» (М. Кириллов).

Ловцы губок. СССР, 1960. Режиссер Манос Захариас. Сценарист Георгис Севастикоглу (по мотивам повести Н. Каздаглиса «Водолаз»). Актеры: Юрий Васильев, Нелли Корниенко, Отар Коберидзе, Михаил Глузский и др. **17,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер и актер Манос Захариас родился в 1922 в Греции. В середине 1940-х играл в греческих театрах. В 1949 году по политическим мотивам эмигрировал в СССР, где до 1956 года был актеров и режиссером греческого театра в Ташкенте. С 1958 года стал работать на «Мосфильме», поставил фильмы «Ловцы губок», «Конец и начало», «Я солдат, мама», «Каратель», «На углу Арбата и улицы Бубулинас», «Псевдоним «Лукач» и др. В 1980 году возвратился в Грецию, где был директором департамента культуры и президентом Киноцентра Греции.

Драма «Ловцы губок» рассказывала о тяжелой и опасной работе греческих бедняков, живущих на берегу Эгейского моря...

Поклонников у «Ловцов губок» немало и сегодня:

«Трагично, конечно, но правдиво. Хеппи-энд утешил бы, наверное, зрителей, но оставил бы привкус лжи. А так очень жизненно. ... Бедняку вырваться из бедности, добиться

правды практически невозможно. Так было, есть и будет. Очень красивые актеры Нелли Корниенко, Юрий Васильев, Отар Коберидзе» (Котельников).

«Не узнал Юрия Васильева, думал, что это грек какой-то. Удивительное перевоплощение! Замечательный фильм… Раньше, во времена СССР, все это воспринималось как бы издалека, как пример того, какие беды несет трудящимся капитализм. Теперь же, на собственной шкуре мы испытываем то же самое. … Фильм снова актуален» (Василий).

Улица Ньютона, дом 1. СССР, 1963. Режиссер Теодор Вульфович. Сценаристы: Теодор Вульфович, Эдвард Радзинский (по пьесе Э. Радзинского «Вам 22, старики»). Актеры: Юрий Ильенко, Лариса Кадочникова, Евгений Фридман, Евгений Агафонов, Олег Окулевич, Николай Крюков и др. **17,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Теодор Вульфович (1923–2004) за свою карьеру поставил всего восемь фильмов, пять из которых («Последний дюйм», «Улица Ньютона, 1», «Крепкий орешек», «Товарищ генерал», «Шествие золотых зверей») вошли в число самых кассовых советских кинолент.

В 1963 году на экраны СССР вышел фильм «Улица Ньютона, дом 1», в котором «оттепельно» рассказывалось о проблемах, возникающих в жизни молодых ученых.

Кинокритик Б. Сухаревский (псевдоним поэта и кинокритика Виктора Орлова, 1928-1972) опубликовал на него отрицательную рецензию, но аспирант Академии педагогических наук РСФСР И. Логвинов (кстати, будущий доктор педагогических наук и член корреспондент Российской Академии образования) написал в журнал «Крокодил» возмущенное письмо, в котором обвинил кинокритика в неверной трактовке фильма.

Так в «Крокодиле» появилось открытое письмо Б. Сухаревского, в котором он еще раз обосновал свое отрицательное отношение к работе Теодора Вульфовича.

Приведу этот текст полностью: «О фильме, как таковом… И. Логвинову, аспиранту Академии педагогических наук РСФСР.

Уважаемый тов. И. Логвинов!

Пишу вам потому, что между нами возник конфликт. Мне не понравился фильм «Улица Ньютона, дом 1», а вам он понравился.

Я на вас за это не обиделся, вы же обиделись, о чем и сообщили в редакцию «Крокодила». Прежде всего хочу вас обрадовать: вы не одиноки. Моей крови жаждут еще примерно сорок граждан из числа населения Советского Союза. И тоже пишут об этом в журнал.

Я решил ответить именно вам, потому что ваше письмо весьма характерное. Вы защищаете от меня Тима Сувернева. Защищаете, как живого человека.

А ведь я «а него не нападал. Никакого такого Тима я - и не знаю. Я знаю произведение искусства, где художники, пытаясь рассказать об определенном жизненном типе, рассказали о нем неумело, расставили не те акценты, и в результате произведение, именно произведение, показалось мне неверным по духу и то стилю.

И если вы это учтете, вам станет ясно, что Б. Сухаревский отнюдь не нападал на парней, подобных Тиму, а, вернее, даже защищал их. От чего? От неверной трактовки. От неверной, «а мой взгляд, позиции художников.

В чем ее неверность? В том, что фильм сделан нарочито крикливо, с явным стремлением к оригинальности ради оригинальности. В вычурности сценарных ходов и режиссуры, в безвкусном «модернистском» оформлении. В результате определенный жизненный тип, который мог стать и интересным, и симпатичным, и глубоким, стал попросту неприятным.

Вы этого не увидели и тут же сделали вывод: раз я-де нападаю на Тима Сувернева, значит, я защищаю его противника Владимира Гальцова.

А я и Гальцова не защищал. Вообще там, по-моему, не было никакого противника. Гальцов в фильме — ходячая схема, пустышка, снятая и сыгранная одинаково скучно и пошловато. А о пустышке и писать нечего…

Вот суть наших расхождений с вами. Именно в этом суть, а не в том, что я будто бы не так пересказывал «конву» фильма. Кстати, она не «конва», а «канва», дорогой товарищ аспирант. С уважением, Б. Сухаревский (Сухаревский Б. О фильме, как таковом… // Крокодил. 1964. № 2. С. 5).

Мнения зрителей XXI века о фильме «Улица Ньютона, дом 1» существенно отливаются.

«За»: «Прелестный фильм! Одухотворённая игра актёров, особенно отмечу замечательную Ларису Кадочникову; живая атмосфера» (Вячеслав).

«Против»: «Мало того что, всё происходящее в фильме может только раздражать нормального человека, так ещё ко всему прочему производит впечатление не самой лучшей дипломной работы , которой по непонятной случайности дали полный метр, а уж что касается операторской работы, то сплошное заимствование, ну к примеру у Урусевского» (Сатирикон).

Степень риска. СССР, 1969. Режиссер и сценарист Илья Авербах (по мотивам повести Николая Амосова «Мысли и сердце»). Актеры: Борис Ливанов, Иннокентий Смоктуновский, Алла Демидова, Людмила Аринина, Юрий Гребенщиков, Леонид Неведомский, Алла Балтер и др. **16,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Илья Авербах (1934–1986) успел поставить всего семь полнометражных игровых фильмов, и драма «Степень риска» – его единственная работа, попавшая в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Психологическая драма о враче и его благородной миссии – «Степень риска» – вышла в 1960–х, когда еще массовая аудитория еще не потеряла интерес к интеллектуальному кинематографу, в ряде случаях собиравшему в кинозалах десятки миллионов зрителей («Шестое июля», 33,2 млн. зрителей; «Девять дней одного года», 23,9 млн. зрителей; «Гамлет», 20,9 млн. зрителей; «Письма к живым», 18,2 млн. зрителей; «Иваново детство», 16,7 млн. зрителей и др.).

Но если бы «Степень риска» оказалась в прокате в 1970–х – 1980–х, она, скорее всего, не смогла бы преодолеть планку в 11 миллионов кинопосещений, как это случилось с другими работами выдающегося режиссера Ильи Авербаха («Монолог», «Чужие письма», «Объяснение в любви» и др.).

В год премьеры «Степени риска» кинокритик Василий Сухаревич (1912–1983) писал, что «автор фильма отобрал в повести мотивы самые важные. Хирург размышляет, хирург оперирует, он общается с коллегами и больными, но почти все, что происходит на экране, дано как бы с его точки зрения. И когда он размышляет про себя, и когда его внутренний голос смолкает, монолог продолжается — хирург оценивает дела, поступки, слова, и свои собственные, и всех, кто его окружает. … в сущности, открывается закулисная сторона хирургии. То, что врачи таят от больных, от их ближайших родственников, даже от самих себя, стараясь не поддаваться горечи отчаяния, сознанию собственного бессилия, беспощадной трезвой оценке всех несовершенных еще лекарств и хирургической техники — все это и есть главное содержание фильма. … И если хотите, главный эмоциональный итог этого захватывающе интересного фильма в том и состоит, что нам представлены люди, мастера своего дела, творцы, индивидуальности, которые не только в силу своих талантов, но и благодаря беспощадной личной нравственной взыскательности заслужили наивысшее доверие: люди, страдающие тяжкими недугами, доверяют им потому, что и мысли, и сердца хирургов принадлежат тем, кого они лечат, стараясь сделать все возможное и даже невозможное» (Сухаревич, 1969).

Киновед и сценарист Янина Маркулан (1920–1978) отметила, что в «Степени риска» «в этой аскетичной строгости кадра, в лаконичной скромности киноязыка, есть не только своеобразное изящество, но и умный расчет – на этом фоне выпуклей становится жизнь человеческого духа, процессы мыслей и сердца» (Маркулан, 1969: 84).

И уже в постсоветские времена С. Кудрявцев обратил внимание читателей, что «в этой ленте, поставленной по документальной книге «Мысли и сердце» знаменитого хирурга Николая Амосова, есть не только громадное обаяние выдающейся человеческой личности и уникального врача (здесь он носит фамилию Седов), сыгранного мхатовским ветераном

Борисом Ливановым с подлинным величием, но без надменной позы, естественно и будто бы просто. Как и многие фильмы 60–х годов, дебютная полнометражная работа 34–летнего режиссёра Ильи Авербаха (кстати, по прежней профессии – хирурга) обладает, помимо редкостного улавливания атмосферы того времени, неким особым свойством незаметного перехода от фактов жизни к её внутренней поэзии и философии. Дело не только в житейской и профессиональной мудрости главного героя, но и в умении начинающего постановщика ненавязчиво подчеркнуть во вполне обыденном существовании врачей–хирургов вовсе не кажущуюся претенциозной и выспренной идею их почти экзистенциального присутствия в пограничной ситуации, где между жизнью и смертью степень риска особенно велика. Это на редкость умное кино, исполненное высокого человеческого достоинства» (Кудрявцев, 2007).

Вдумчивую часть аудитории «Степень риска» восхищает и сегодня:

«Вчера снова посмотрела этот уникальный фильм. В очередной раз до слез восхитилась Ливановым. Гигантище! Как может актер так прочувствовать характер, личность, специалиста... Как он ведет себя на разборах пациентов, как общается с коллегами, как говорит с Сашей, как разговаривает с женой по телефону, как гоняет нерадивых студентов... А как он вел себя с малышами в палате! В этой сцене невозможно сдержать слез! Безупречный фильм» (Элина).

«Отмечу, что это режиссерский дебют Авербаха! Представьте масштаб этого режиссера, если вот так он дебютировал. И впоследствии только поднимал планку» (Марлон).

«Фильм гениальный. Если бы я не знала, что есть такой актер, Борис Ливанов, я бы подумала, что это – документальный фильм о талантливом кардиохирурге. Ливанов гениален. Это такая величина и глубина, что невозможно представить, что кто–нибудь из современных лицедеев, погрязших в сериалах, когда–нибудь хоть на чуточку к нему приблизится. У Смоктуновского это одна из лучших ролей. Она небольшая по объему, но очень емкая. Его героем пропитан весь фильм, он присутствует в каждом кадре, даже когда его там нет. Очень трогательна здесь Демидова. Жаль, что в кадре со Смоктуновским они не встречались. (Серафима).

С весельем и отвагой. СССР, 1974. Режиссер Алексей Сахаров. Сценарист Валентин Черных. Актеры: Михаил Езепов, Лидия Константинова, Николай Мерзликин, Евгения Сабельникова, Николай Трофимов, Георгий Бурков, Михаил Кокшенов, Валентин Голубенко, Фёдор Одиноков, Виктор Шульгин, Владимир Пицек, Анатолий Худолеев, Виктор Перевалов, Владимир Балон и др. **16,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Сахаров (1934–1999) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Коллеги», «Случай с Полыниным», «С весельем и отвагой») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Отслужив армии, Николай вернулся в рыболовецкий колхоз, но его отношения с экипажем сейнера складываются непросто...

Ведущие советские киножурналы предпочли обойти этот фильм стороной, да отзывов зрителей XXI века об этой ленте очень мало... По всему видно, что этой — весьма средней по художественному уровню драме — не суждено остаться в истории Киноискусства...

Когда наступает сентябрь. СССР, 1976. Режиссер Эдмонд Кеосаян. Сценаристы Константин Исаев, Эдмонд Кеосаян. Актеры: Армен Джигарханян, Николай Крючков, Лаура Геворкян, Владимир Ивашов, Иван Рыжов, Галина Польских, Михаил Метёлкин, Владимир Носик, Николай Граббе, Виктор Авдюшко и др. **16,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эдмонд Кеосаян (1936–1994) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, пять из которых (включая, разумеется, трилогию о «Неуловимых», плюс

«Стряпуха» и «Когда наступает сентябрь») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Самой кассовой у режиссер Эдмонда Кеосаяна была, конечно, трилогия о «неуловимых». Но и семейная драма «Когда наступает сентябрь» тоже вошла в тысячу самых популярных советских кинолент.

Киновед Виктор Филимонов справедливо отмечает, что главный герой этого фильма – пенсионер Погосян (замечательная роль А. Джигарханяна), приезжающий в Москву из Армении – становится нравственным стержнем драмы, а «естественность гиперболизации энергии Погосяна, объединяющей людей и спасительно воздействующей на их души, в реальной жизни свидетельствовало о дефиците консолидирующей силы добра в обществе. Явление такого героя во времена … общественного равнодушия было не только симптоматичным, но и благотворным» (Филимонов, 2010: 226).

Эта картина нравится и сегодняшним зрителям:

«Замечательный фильм! Очень добрый! Великолепная, трогательная игра всех без исключения актёров. Особенно нравятся Джигарханян, Крючков и, конечно, дети, сыгравшие Катю и Левона. Фильм о том, как люди должны относиться друг другу, фильм о любви, взаимопонимании, дружбе, милосердии, о добрых человеческих отношениях, которых нам сейчас так не хватает. … Один из лучших фильмов советского кинематографа» (А. Алексеева).

«Впервые увидел этот фильм еще в далеком 1976 году. И хотя мне было всего лишь восемь лет, картина не оставила меня равнодушным. Интересный, нетривиальный сюжет, прекрасная музыка и песня Яна Френкеля, великолепная режиссура и просто феноменальная игра сорокалетнего Джигарханяна! На мой взгляд, это его лучшая роль в кино, в которой он раскрылся как, без преувеличения, гениальный актер! Вообще, весь актерский ансамбль сыграл прекрасно, каждый на своем месте. Все образы очень правдивые, без фальши и глянца, поэтому происходящему на экране веришь без всяких оговорок. Комичное и трагическое переплетено в этом фильме, как и в реальной жизни. Финальную сцену, в которой жизнелюб Левон прощается с близкими и друзьями, строит планы на будущее, не догадываясь, что эта встреча последняя, а Николай (Крючков) знает об этом, невозможно смотреть без слез» (Вадим).

«Фильм душевный и пронзительный о человеческих истинах, рассказанный настолько реалистично. Хороший человек всегда притягивает хорошее, даже в большом крупном городе, где все друг другу незнакомы. Всех собрал, сплотил этот армянин из далекого горного села. Конец невозможно смотреть без слез. … Музыка тоже потрясающая, прямо в сердце» (Санти).

В начале славных дел. СССР–ГДР, 1981. Режиссер Сергей Герасимов. Сценаристы Сергей Герасимов, Юрий Кавтарадзе (по роману А. Толстого «Петр Первый»). Актеры: Дмитрий Золотухин, Тамара Макарова, Наталья Бондарчук, Николай Ерёменко (мл.), Михаил Ножкин, Эдуард Бочаров, Любовь Полехина, Любовь Германова, Роман Филиппов, Юрий Мороз, Владимир Кашпур, Александр Белявский, Николай Гринько, Роман Хомятов, Евгений Марков, Екатерина Васильева, Марина Левтова, Борис Хмельницкий, Иван Лапиков, Пётр Глебов, Фёдор Одиноков, Артём Карапетян и др. **16,9 млн. зрителей за первый год демонстрации (в пересчете на одну серию).**

В год выхода этого фильма на всесоюзный экран «Советский экран» откликнулся на него весьма позитивной статьей, где, правда, отмечались кое-какие недостатки ленты, но подчеркивалось, что «это, конечно, частности. Главное в том, что появилась новая работа Герасимова о титане русской истории. Это — событие» (Вишневская, 1981).

Мнения зрителей XXI века об этом фильме четко разделяются на «за» и «против»:

«За»: «Великолепный фильм, прекрасная игра актёров! Золотухин — потрясающий Пётр Великий!» (Ольга). «Лучший исторический фильм о России. И по качеству съемок, и по игре актеров, и по сюжету, и по декорациям. Виват всем, кто принимал участие в создании этого шедевра!» (Романа).

«Против»: «Фильм скорее детский. … Снято крепко, но не более того. … Я бы сказал — плакат. Довольно схематично и поверхностно. Личности и психология героев практически

не раскрыты. ... В общем, костюмная постановка с голливудским привкусом и по стандарту типового советского биографического фильма. То есть этакий дайджест устоявшихся штампов о персоне из серии ЖЗЛ» (А. Драгон).

Шантажист. СССР, 1988. Режиссер Валерий Курыкин. Сценарист Эдуард Володарский. Актеры: Михаил Ефремов, Андрей Тихомирнов, Александр Ширвиндт, Леонид Куравлёв, Валентина Титова, Сергей Гармаш и др. **16,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Валерий Курыкин поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, из которых только школьной драме «Шантажист» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент. Приспособиться к постсоветскому кино В. Курыкин в общем–то не смог и в XXI веке фильмов уже не ставил.

Старшеклассники, разбитая машина, кража видеокамеры... Драмой «Шантажист» авторы внесли свой посильный вклад в перестроечное кино...

Двадцатишестилетний Михаил Ефремов (к тому времени уже дважды женатый) «на обаянии» сыграл в «Шантажисте» школьника, но даже это не помешало (а, быть может, и помогло) зрительскому успеху фильма...

У этой простенькой ленты есть свои горячи поклонники и в XXI веке: «Изумительный сценарий, трепетная режиссура, тонкие актерские работы, масса свободного пространства для осмысления – прекрасный умный и полезный художественный фильм» (Елена).

Но, разумеется, есть и иные зрительские мнения: «Сценарий в целом слаб, поступки героев психологически не обоснованы. Хорошо играет Ширвиндт, но из–за надуманности все сцены обречены на неубедительность» (Н.Тимофеев).

Они шли на восток. СССР–Италия, 1964. Режиссеры Джузеппе Де Сантис, Дмитрий Васильев. Сценаристы: Сергей Смирнов, Эннио Де Кончини, Джузеппе Де Сантис, Августо Фрассинетти, Джан Доменико Джаньи. Актеры: Андреа Чекки, Татьяна Самойлова, Раффаэле Пизу, Жанна Прохоренко, Артур Кеннеди, Питер Фальк, Риккардо Куччолла, Лев Прыгунов и др. **16,8 млн. зрителей за первый год демонстрации (в среднем на серию).**

Режиссер Джузеппе Де Сантис (1917–1997) – поставил 13 фильмов. В основном он известен своими неореалистическими картинами «Горький рис», «Нет мира под оливами» и «Рим, 11 часов». «Они шли на Восток» (в Италии он назвался *Italiani brava gente*, т.е. «Итальянцы хорошие люди») – единственный фильм, который Де Сантис поставил вместе с советскими кинематографистами.

Режиссер Дмитрий Васильев (1900–1984) поставил десять полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Александр Невский», «Над Тиссой», «Операция «Кобра», «Тайна вечной ночи», «Они шли на Восток») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Военная драма «Они шли на Восток» была совместной советско–итальянской постановкой, отсюда и сочувственный взгляд авторов на итальянских солдат, отправленных режимом Муссолини на Восточный фронт... В целом фильм «Они шли на восток» вполне укладывался в общую советскую концепцию изображения Великой Отечественной войны как войны СССР с безжалостными немецкими агрессорами, которые насильно заставили воевать союзные и зависимые от них страны (Италию, Румынию, Венгрию, Словакию и пр.).

Вскоре после премьеры фильма «Они шли на восток» киновед И. Кацев писал, что «задача, стоявшая перед авторами ... была совсем непростой. Создатели фильма стремились к тому, чтобы на основе документальных свидетельств показать не только военную судьбу итальянского полка, но главным образом истоки поражения фашизма. Социально и человечески дифференцировав солдатскую и офицерскую массу, авторы пытались раскрыть противоречивость сознания людей, одетых в военные мундиры, показать, как ход войны менял мировоззрение этих людей, обнажить всю нравственную гнусность фашизма. ...

«Они шли на Восток» — многоплановый фильм. В нем много событий, много разных человеческих характеров, почти одинаково складывающихся судеб. Многоплановость эта явно идет от стремления авторов рассказать как можно больше о минувшей войне, о причинах огромного числа жизненных катастроф. Однако в фильме заметна важная тенденция, характерная для многих картин о войне, созданных мастерами кино в последние годы. Вместо беспрерывного грохота орудий, в котором так часто тонул голос отчаяния и боли, надежды и гнева, мы все чаще видим, как настойчиво пытается художник заглянуть в глаза и в душу человека на войне. Сужая поле обзора, он стремится постичь главное — сознание, внутренний мир солдата, понять и показать, что определяло его поступки в самых разных обстоятельствах фронта. Но за всеми трагическими обстоятельствами войны чувствуется стремление следовать той же определяющей тенденции — крупным планом раскрыть психологию и мировоззрение человека, помочь зрителю сквозь гром орудийных залпов услышать тревожное биение человеческого сердца, показать, как постепенно, но неудержимо в душах итальянских солдат растет протест против фашизма — виновника невиданных в истории кровавых катаклизмов, привести зрителя к выводу, что война — это финал, который стал возможен также и в результате пассивности людей, в результате длинной цепи их уступок вовне и внутри себя, в своем собственном сознании» (Кацев, 1965: 166, 168-169).

Вместе с тем, И. Кацев отметил, что «разрабатывая тему, новую для себя и для итальянского кино, он [Де Сантис – А.Ф.] допустил... ряд принципиальных просчетов. Эти просчеты прежде всего в том, что художественное осмысление фактов — самих по себе достоверных или возможных — не вылилось в до конца цельную жизненную картину, где исторические акценты были бы поставлены с необходимой точностью. Не везде оказывался достоинством и присущий фильму лаконизм. Порой он превращался в скороговорку, мешающую уяснить авторский замысел. И тогда недорасшифрованность мысли оставляла чувство недоумения и досады. Однако, отмечая просчеты в картине, мы с глубоким удовлетворением отмечаем и ее достоинства» (Кацев, 1965: 170)

Зрители и сегодня вспоминают этот незаурядный фильм:

«Впервые посмотрел фильм. Очень сильное кино. Что запомнилось: режиссёр блестяще достиг цели, показав трагедию итальянского народа. Отличные актёрские работы; однозначно видны параллели с немецким фильмом "Сталинград" (1993). Например – весёлое начало летом и полнейший упадок духа и смерть зимой; Попытка неудавшейся сделки итальянцев с партизанами. Сильный драматический эпизод. Вместе с тем, по–моему, фильм политически фальшив: такое впечатление, что итальянцы – отличные парни, готовые брататься даже с русскими коммунистами. Но вот незадача – Муссолини отдал приказ воевать. И пришлось... Но для 1964 года вполне политически добротное кино (Евгений).

«Помню, как этот фильм показывали на киноэкране нашей воинской части. Последние кадры: итальянец замерзающей рукой роет снег, шевеля леденеющими губами: «Конец... Рой себе могилу. Это твоя кровать, это твой дом...». ... Несмотря на некоторые неточности, лента до сих пор создает ощущение драматического правдоподобия взглядом с обеих сторон передовой. Разнохарактерная простота, людская человечность и дружелюбие обычных итальянских солдат – не фашистов по убеждениям и вынужденно надевших военную форму, принуждемых стрелять и убивать по жестоким законам войны; откровенная враждебность и грабительская вседозволенность насильников – чернорубашечников; выполнение солдатского долга – как правого, так и неправого... Другого объемного и столь же проникновенного фильма на эту тему мне видеть не приходилось» (Ф. Мюллер).

Единственная дорога. СССР, 1974 / 1976. Режиссер Владимир Павлович. Сценарист Вадим Трунин. Актеры: Татьяна Сидоренко, Велько Мандич, Александр Аржиловский, Лев Дуров, Глеб Стриженов, Анатолий Кузнецов, Владимир Высоцкий, Ирина Мирошниченко, Владислав Дворжецкий, Игорь Васильев и др. **16,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Югославский режиссер Владимир Павлович (1930–1984) – один из немногих иностранцев, снявших в СССР два фильма – «Единственная дорога» и «Бархатный сезон», – попавших в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Действие военной драмы «Единственная дорога» разворачивалось в 1944 году в Югославии…

Владимир Высоцкий написал для этого фильма несколько песен, но в итоге туда вошла только одна из них… Да и сама роль Владимира Высоцкого подверглась значительным сокращениям.

В 1976–1977 годах мне довелось дважды быть на творческих встречах с выдающимся актером Владиславом Дворжецким (1939–1978), и он рассказывал, что у него и у Владимира Высоцкого в «Единственной дороге» были вырезаны лучшие эпизоды, а сам фильм подвергся суровой цензурной «чистке» за «неправильное» изображение войны…

Особенно пострадала роль Владимира Высоцкого, от которой, по словам Владислава Дворжецкого, остались только «рожки да ножки»… По мнению В. Дворжецкого это произошло из–за того, что режиссер почувствовал, что персонаж Высоцкого становится слишком значимым для сюжета, а он хотел соблюсти некий актерский «баланс».

Говорят, в белградском киноархиве сохранилась полная режиссерская версия «Единственной дороги», но мне, увы, не удалось найти ее в интернете…

Зрители XXI века существенно расходятся во мнениях относительно «Единственной дороги».

«За»:

«Блестящий фильм, один из лучших о войне. Забытый, потому что показано много неприятной правды, тонкий, психологичный, очень захватывающий, великолепно снятый, насыщенный, но неторопливый» (С. Малиновский).

«С детства этот фильм обожала, но ребенком ничего не понимала, что они делают и зачем. Сейчас же интересно сравнить свои детские впечатления. Снято всё очень классно, особенно для 1974 года! … Есть ощущение и какое–то сожаление, что многие эпизоды фильма сильно урезаны, сокращены… Роль Высоцкого слишком коротка, да при такой ещё его пронзительной игре! … Актёры ВСЕ потрясающи! Дворжецкий просто демон какой–то! В детстве его боялась… Мирошниченко добавляет трагизма в картину…, что война не щадит никого, даже прекрасных и беззащитных женщин, заставляя их выживать последними средствами и бессмысленно случайно погибать. Потрясающий фильм, один из любимых!» (Вумэн).

«Мне этот фильм совершенно не понравился. Казалось бы, что есть всё – известные актёры, героическая тема, но и В.С. Высоцкий не вытянул этот сюжет. Роль у него маленькая и невыразительная. Действие в фильме затянуто, события однообразные и местами просто даже скучные. … Смотришь и не веришь событиям, показанным на экране. А ведь задумка была хорошая» (Норд).

«Фильм странный, точнее сказать, слабый, при наборе таких великолепных актёров, ощущение, что сценарий дали им почитать за день до съёмок» (Поклонник).

Яша Топорков. СССР, 1960. Режиссер Евгений Карелов. Сценаристы: Лев Кокин, Галина Кокина. Актеры: Станислав Хитров, Нина Магер, Николай Крючков, Валентин Зубков, Лидия Смирнова, Фрунзе Довлатян, Пётр Соболевский, Юрий Никулин и др. **16,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Карелов (1931–1977) за свою, увы, недолгую жизнь успел поставить всего девять полнометражных фильмов разных жанров, пять из которых вошли тысячу самых кассовых фильмов СССР («Яша Топорков», «Третий тайм», «Служили два товарища», «Дети Донкихота», «Высокое звание»), а два – в 100 самых популярных советских телефильмов («Семь стариков и одна девушка», «Два капитана»).

«Яша Топорков» – смесь производственной драмы с мелодрамой, действие которой происходит на стройке.

Как и историко-революционная драма «Сохранившие огонь» (1970), «Яша Топорков» оказался практически полностью забыт массовой аудиторией XXI века. Что, впрочем, и понятно: на фоне многих его ярких работ эти ленты выглядит довольно бледно…

Иваново детство. СССР, 1962. Режиссер Андрей Тарковский. Сценаристы Михаил Папава, Владимир Богомолов (по мотивам рассказа В.Богомолова "Иван"). Актеры: Николай Бурляев, Валентин Зубков, Евгений Жариков, Степан Крылов, Николай Гринько, Валентина Малявина, Ирма Рауш (Ирина Тарковская) и др. **16,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Андрей Тарковский (1932–1986) поставил семь полнометражных игровых фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент удалось войти только поэтической военной драме «Иваново детство».

Сегодня «Иваново детство» – классика мирового киноискусства, по прежнему привлекающая внимание киноведов и зрителей...

У этой картины оказалась счастливая судьба: она получила «Золотого Льва святого Марка» на кинофестивале в Венеции и еще полтора десятка призов. Фильм восторженно встретила советская пресса, а на Западе о нем весьма доброжелательно отозвался сам Жан–Поль Сартр (1905–1980)...

Вот что он писал об «Ивановом детстве» в 1963 году: «Тарковского пытались упрекать ... из–за природы его символизма, находя его символы экспрессионистскими или сюрреалистическими! Это то, с чем я никак не могу согласиться. Прежде всего, потому, что здесь можно обнаружить обвинение против молодого режиссера, которое исходило от определенного, отмирающего академизма и в СССР тоже. Некоторым критикам там и вашим лучшим критикам здесь показалось, что Тарковский поспешно ассимилировал приемы, устаревшие на Западе, и довольно безрассудно их применил. Ему ставили в вину сны Ивана: «Сны! Мы здесь, на Западе, уже давно перестали использовать сны! Тарковский запоздал: это все было неплохо между двумя войнами!» Вот что пишут уверенные перья. ... Ничего нельзя выиграть, можно все проиграть, желая использовать буржуазные приемы для «трактовки», которая должна вытекать лишь из самого фильма и из трактуемого материала. Иван — безумец, чудовище, он маленький герой; в действительности он самая невинная и самая трогательная жертва войны; этот мальчик, которого не могут заставить любить, скован жестокостью, она проникла внутрь его. Нацисты убили его тогда, когда они убили его мать и расстреляли жителей его деревни. Между тем он остался жив. Но в то же время в это непоправимое мгновение он увидел перечеркнутым свое будущее. ... история трагична. ... «Иваново детство» напомнило нам об этом вкрадчивым, тихим, взрывчатым образом» (Сартр, 1963).

В год выхода «Иванова детства» в прокат кинокритик Майя Туровская (1924–2019) писала так: «Существо дела состоит, вероятно, в том, что после стольких фильмов о войне в 1962 году режиссер, принадлежащий к поколению Ивана, выходит с фильмом, который можно назвать экспериментальным, но нельзя не признать самобытным. Его «поэтический» язык обусловлен не желанием во что бы то ни стало быть оригинальным и, право же, не подражательностью: если в картине и есть нечто, условно именуемое заимствованиями — некий призрак формального ученичества, — то известный прием берется здесь так, как берется с полки уже изобретенный инструмент — не изобретать же его, в самом деле, заново! То есть берется он не для забавы, а для дела, в сознании собственной, очень важной цели, и подчиняется ей до конца по своим собственным законам. ... Образы войны и насилия — единственная абсолютная реальность для Ивана. Он освобождается от них только в снах. Было бы ненужной и неблагодарной работой расшифровывать до конца все иносказания фильма, как бы ни была свободна и многозначна такая расшифровка. Поэзия оттого и поэзия, что на дне ее всегда остается нечто, не поддающееся простой логике. ... Несовместимость двух половинок мира, в одной из которых он существует как свободный, цельный человек, причастный красоте природы и человеческих чувств, а в другой только как мститель, как орудие, отказывающееся от самого себя ради своей миссии, действительна не только для Ивана. Она составляет главную мысль авторов и в том или ином виде ощущается всеми героями. ... То, что для старших уложилось в формулы разума и стало источником сознательного выполнения долга, в душе Ивана отразилось прежде всего обостренным эмоциональным сдвигом — вот почему этот фильм о войне так нов на нашем экране. Но картины не делаются только о прошлом, они делаются сейчас и для будущего. Конфликт этого фильма, где относительность добра и зла, тотальность насилия

и сопротивления, где противоречия морали и аморальности, долга и счастья напряглись до такой мучительной неразрешимости, не мог быть выражен ни тем более разрешен средствами повествовательности. Он потребовал от авторов — требует и от зрителя — того интеллектуального усилия и эмоционального напряжения, которые являются непременным условием «поэтического» экрана» (Туровская, 1962).

Кинокритик Юрий Ханютин (1929–1978) отмечал, что «черный цвет в этом фильме — цвет войны — в фотографии оператора В. Юсова несет поразительную гамму различных эмоциональных оттенков. Это могильная чернота гнилой стоячей воды в затопленном, расщепленном снарядами лесу; это сумрак церкви, где Иван ползет с кинжалом в руках к воображаемому противнику; это зловещая чернота ночи, прорезываемая вспышками ракет, тьма, в которой растворяется навсегда ушедший в свой последний поиск Иван. Тарковский прямо соотносит в картине огромность войны и частность судьбы одного ребенка. Он ставит знак равенства между этими понятиями. … Финал картины, когда снова возникают на экране образы несостоявшегося Иванова детства, — не только его последнее предсмертное видение. Это и лирическое устремление автора, и его мучительная нравственная потребность, и предостережение. Дети, наперегонки бегущие в воду, светлые брызги в солнечных лучах, и образ войны — обгоревшее дерево, в которое с маху врезается Иван, — заполняет своей мертвой чернотой весь экран» (Ханютин, 1968).

Литературовед и кинокритик Лев Аннинский (1934–2019) утверждал, что этот «фильм Тарковского — насквозь духовный, плоть в нем вымерла, умерла вся, а если не умерла — так стыдится сама себя и сжимается перед непередаваемой печалью духа. … Эта сломанность отдается во всех концах картины. В расколотых взрывами крестах могил. В расколотых взрывами фресках. В огромных глазах святых, глядящих с каменных обломков. Пронизывающая фильм символика стоит на грани перенасыщения, за которой вот–вот должна начаться нарочитость. … Отбросив все, что не воздействовало бы непосредственно на душу Ивана, Тарковский сделал содержанием фильма Иваново состояние, его сорванный с оси характер, его исказившийся внутренний мир. Он распахнул эту обугленную душу четырьмя снами, которые были бы немыслимы в строгой прозе Богомолова, — в фильме эти четыре сна составляют главную суть сюжета. … Может быть, самое пронзительное оружие Тарковского — режиссера — это стыки снов и реальности. Здесь нет туманных наплывов. Сон смыкается с явью в жутко осязаемом, сюрреалистическом, конкретном взаимодействии. … Идиллические грезы каждый раз взрываются катастрофой, белое перечеркивается черным, белый блеск солнца — черным деревом, улыбка матери — криком ужаса, и в этой вибрации белого и черного, добра и зла — нет градаций и средостений, а есть лишь странный, неестественный, контрастный, ломающий душу рваный ритм. Богомолов писал Ивана извне — Тарковский изнутри. Богомолов рассказал о том, что война выбила ребенка из детства, — Тарковский показал, *что* война выбила из этой детской души. Богомолов сражался — Тарковский потрясенно осмысляет» (Аннинский, 1991).

Киновед Нея Зоркая (1924–2006) была убеждена, что «формула, всеохватывающая искусство, конкретизируется у Тарковского в резкости сопоставления и едва ли не декларативном равновесии всеобщего и глубоко индивидуального, вселенского и сокровенно–заветного в одной–единственной человеческой душе. События космического масштаба — и одна скромнейшая судьба. Эпоха с ее неотвратимым ходом истории — и духовный путь личности, извилистый, в метаниях, срывах и подъемах. Мир и человек равнозначимы, взаимопроникаемы. От маленького воина Ивана нить потянется к тем героям, которые на свои плечи взгромоздят груз ответственности за всю планету и собственным подвигом, жертвоприношением самого дорогого возмечтают спасти человечество. Резкость контрастов, предельное обострение конфликта поражали в «Ивановом детстве». Ребенок — ревнитель войны, олицетворение ее беспощадного закона. Война — не только среда, обстановка, условие, война — сама эта искаженная душа» (Зоркая, 1991).

С. Кудрявцев напоминает читателям, что «при анализе первого полнометражного фильма молодого Андрея Тарковского как–то упускается из виду, что выпускник ВГИКа… был по рекомендации своего учителя, прославленного режиссёра Михаила Ромма, брошен, что называется, в прорыв и оказался словно в «экзистенциальной ситуации», когда следовало спасать производственную единицу на студии. Прежний постановщик Эдуард Абалов совершенно не справился с материалом, поэтому был отстранён от дальнейшей

работы. ... Второе обстоятельство, тоже немаловажное для более верной трактовки «Иванова детства», это не только принципиальная смена названия первоисточника, но и решительное переосмысление всей концепции, что имело в своей основе подспудную ориентацию постановщика на стихи его отца, Арсения Тарковского, которые будут цитироваться напрямую в более поздних работах Андрея Тарковского, однако существенны для понимания также и его ранних лент. В частности, «Иваново детство» уже по заглавию перекликается с коротким стихотворением «Иванова ива»... Дело даже не в том, что Тарковский–младший даёт в сценах снов подростка Ивана, оказавшегося на войне в разведроте, схожие мотивы воды и дерева, а главное – текучести времени, которое вовсе не заканчивается с физической смертью человека, а продолжается вечно, пока есть на свете природа и весь мир сущий. Он наследует отцу–поэту в постижении реальности как духовной субстанции и непрекращающегося круговорота жизни. Вот почему «Иваново детство», в отличие от рассказа «Иван», это не столько повествование о судьбе мальчишки, вынужденного наравне, а порой и вместо взрослых вести свою личную войну с фашистами, мстя за попранное детство и поруганную родину. Хотя, возможно, из–за данной темы картина пользовалась большим успехом в советском кинопрокате (и вполне могла бы, судя по показателям на одну копию, превысить двадцатимиллионный рубеж посещаемости, если бы тираж был несколько больше). ... в «Ивановом детстве» пока что в недопроявленной форме присутствовали одновременно и пантеистические, и богоискательские мотивы» (Кудрявцев, 1978/2008).

Кинокритик Андрей Шемякин (1955-2023) полагал, что «трагизм «Иванова детства» уникален своей остротой, но не силой, не самим фактом своего существования. Этот поворот — общий для искусства 60–х, как бы опережающего свое календарное время и уже ищущего опору в той глубине, куда вот–вот придется упасть. ... В «Ивановом детстве» ... контраст задан с самого начала и проведен на всех уровнях картины. Он и есть точка отсчета в мире, где ребенок отныне будет желать смерти, только и способной утолить сжигающую его жажду возмездия. ... в «Ивановом детстве» все определилось раз и навсегда, причем изнутри, как состояние, владеющее человеком, а не извне... Природа атмосферы «Иванова детства» — сновидческая. Принципиально разорвав действие ленты на явь и сны, Тарковский, в сущности, задал ключевой сюжетный, а не только образный код своих последующих фильмов — вплоть до «Жертвоприношения». ... Но беспримесно трагическое мироощущение режиссера связано, мне кажется, с тем, что Иван остается в замкнутом круге мести и ждет смерти, как искупления, неведомого ему самому и, возможно, по христианской традиции, несущего избавление. А получает — казнь. Сны сбываются» (Шемякин, 2002).

Киновед Виталий Трояновский напоминает, что фильм «Иваново детство» в год премьеры «был прочитан как страстное отрицание войны. Режиссер взял чистейшую и нежнейшую душу и показал, во что превратила ее война. С недоступной другим сыновьям победителей трезвостью он не захотел разделить радость победы, не найдя в ее образе ничего, кроме искалеченных мертвых детей по обе ее стороны. Но сейчас–то уже можно признаться, как отравляюще завораживает это сомнамбулическое стремление человеческой пылинки к грозящей в любую секунду растворить ее темной воде небытия. Не повернуть ее, не остановить... Почти весь фильм — это растянувшиеся проводы «на ту сторону», с безнадежной затеей отменить их (отправить Ивана в Суворовское), с ожиданием, подготовкой и переправой, достигающей, при всей ее признанной фронтовиками достоверности, запредельной торжественности баховской мессы.

Дети–партизаны, дети–разведчики, дети–мстители — считается, что Тарковский разрушил мифологию детского героического кино тем, что показал ужасную несовместимость войны и детства. Разрушил, но как раз обратным. На самом деле рядом со своими экранными ровесниками Иван — единственный настоящий герой на настоящей войне — рядом с теми, кто лишь играет в нее. Явился ребенок — профессионал войны, не просто совместимый с ней, а подлинный ас разведки. ... Приходится констатировать, что Тарковский и развенчивает войну, и одновременно поэтизирует связанное с ней состояние духа. Причем по своему уровню эта черная поэзия намного сильнее той, что погружает нас в счастливый младенческий сон. ... За внешней исключительностью судьбы маленького разведчика и исторической конкретикой ее обстоятельств скрывается вневременной и универсальный слой фильма. ... Сны представляют собой привлекательный объект для однозначно–символических истолкований с помощью фрейдистского или иного внешнего

кода. Однако эта их доступность обманчива. Это такой же закрытый кинотекст, как все остальное, адекватно объяснимый лишь изнутри фильма. Мир, где ребенок может спуститься в колодец и поймать заглянувшую туда звезду, — это мир природы, освещенный и измененный присутствием матери так, что у него, кажется, остались только два свойства: тайна и благодать. Но в нем есть и свой ад — это тревога за мать, невыносимый ужас от возможности ее потерять, чувство явно более сильное и всепоглощающее, чем пресловутая эдипова страсть. ... Да, отчаяние Ивана безмерно, но такова же и его любовь. В особом мире этого фильма именно такая исключительность чувств и есть норма. И конечно же, война не нужна Ивану точно так же, как Гальцеву или Холину. Но в отличие от них он не может победить, он обречен, потому что его настоящий противник — не фашизм и даже не война, а сама Смерть» (Трояновский, 2002).

Режиссер и киновед Олег Ковалов считает, что фильм «Иваново детство» остался у нас каким–то не прочитанным. С одной стороны, после такой «охранной грамоты», как «Золотой лев», полученный им в Венеции, казенным идеологам удобнее было рапортовать об очередной победе советского киноискусства, чем доискиваться до смысловых слоев этой странной, вызывающе «неправильной» ленты. Но было ощущение, что и самые либеральные критики, писавшие о ней, чего–то не договаривали. На «Мосфильме», вероятно, думали, что фильм о маленьком разведчике Иване, потерявшем на войне близких и пригретом воинским коллективом, будет очередной — в меру сентиментальной, в меру пропагандистской — вариацией на тему «сын полка». Тарковский, из тактических соображений ничуть не оспаривая этих ожиданий, взялся за съемки лишь тогда, когда внес вроде бы не слишком принципиальное изменение в изначальную драматургическую конструкцию фильма — военное действие должны были прерывать сны Ивана с их образами счастья, покоя, природной гармонии и захватывающих полетов над прекрасной землей. На дворе была социальная оттепель, истерическая пропаганда милитаризма, казалось, ушла в прошлое, и с авторским решением легко согласились: оно, обещая простенькое плакатное противопоставление мрачной войны и прекрасного «мира во всем мире», внешне вполне отвечало новому курсу партии на разрядку и мирное сосуществование. ... «Постфрейдовская» культура часто изображала подсознание исключительно как резервуар темных страстей, подавленных желаний и атавистических инстинктов, нуждающихся в обуздании разумными началами «нормального» мира. В «Ивановом детстве» эта схема парадоксальным образом перевернута: реальный мир здесь изначально темен, безумен и дисгармоничен, а вытесненным в подсознание, подавленным, тщательно схороненным на самом донышке генной памяти и почти постыдным желанием, выглядящим, как тайное извращение, является тяготение несчастного ребенка к гармонии, свету, миру и добру. Возможно, именно этим концептуальным поворотом фильм Тарковского столь оглушил западного зрителя, с легкой руки, скажем, Хичкока привыкшего воспринимать подсознание как отстойник для всего самого низменного, атавистического и разрушительного. ... И отчего не предположить, что сны Ивана говорят не о светлых природных началах этого мальчика, а, напротив, органически вытекают из самой болезненной натуры этого невротичного, истерзанного, травмированного войной подростка, — словом, сам Иван с его фанатичной жаждой мести, разрушения и преследования в своих снах бессознательно взрывает все мосты к нормальной и идеальной жизни, разрушая эту недоступную ему гармонию? ... Как ни кощунственно это звучит, но война не просто травмировала маленького Ивана — она стала для него наркотиком, источником опьяняющего наслаждения. Этот невротичный, одержимый мальчик без нее словно уже и жить не может, он — «подключен» к войне и находится в постоянном перевозбуждении. Он, словно укушенный вампиром, инфицирован войной. Рисуя подобное детище той деструктивной и бесчеловечной социальной реальности, которую обыденное сознание считает вполне «нормальной», лента Тарковского выносит ей беспощадный приговор» (Ковалов, 2010).

Мнения зрителей XXI века об «Ивановом детстве» колеблются в широком диапазоне – от восхищения до резкого неприятия.

Мнения «за»:

«Очень сильный, трогательный и затягивающий фильм. Я окунулся в атмосферу войны и в очередной раз ощутил все тяготы и беды тех времен. Актеры подобраны гениальные» (Юра).

«Очень хороший фильм. Сильный, трогательный. Потрясает до глубины души невероятно искренняя, неподдельная игра совсем ещё юного Николая Бурляева. И плачет, и смеётся, и негодует ребёнок так, что ни за что не скажешь, что он играет роль» (А. Алексеева).

«Иваново детство – в этот фильм Тарковского я влюбилась сразу, с первого просмотра.. Я могу просматривать его много раз и получать эстетическое удовольствие, как впервые. От операторской работы Юсова – я просто умираю.. Считаю Юсова самым талантливым оператором в мире. ... Я пишу, а об этом фильме и вспоминаю самый потрясающий эпизод в этом фильме – это когда в конце фильма Ванечка бежит с девочкой, сначала вдоль берега, потом по воде... Это такое дыхание жизни, что нет такой награды, которой можно выразить все восхищение. И помню на переднем плане было черное дерево... Гениально! Что тут еще скажешь?» (Татьяна).

«Потрясающий фильм. Глубокий, трогательный... Прекрасный и страшный одновременно. Сцены детства... Яблоки под дождем, река, молодая мать... И война, такая неумолимая, черная, ужасающая... И ребенок... в этой войне... Впечатление очень сильное... Тарковский гениален, это неоспоримо» (А.В.Г.).

Мнения «против»:

«Что–то в этом фильме не так. Дети и война – очень страшно. Война никого не щадит... Но фильм почти не трогает, нет желание пересмотреть, что–то ещё увидеть. Непонятно. И не гениально» (Кинодруг).

«Мне фильм не понравился. Именно как кино. Фильм тяжёлый. Как всё у Тарковского. Псевдожизненный, псевдореалистичный. Очередное самовыражение нашего "гения". Наверное, такие фильмы тоже нужны – для всяких фестивалей, чтобы получить какую–нибудь грамоту или статуэтку. Но это фильм не для зрителя. Не для людей. Это наш гений за государственный счёт выплёскивал свои творческие и интеллектуальные метания. Как ни странно, такие фильмы снимать легко. И в 60–е и 70–е годы их наснимали целый вагон. ... Причём, что удобно – критиковать этот фильм нельзя. Ну, как же! Он же про войну! Про ребёнка на войне. Попробуй–ка, вякни чего–нибудь» (В. Иванов).

Возле этих окон. СССР, 1974. Режиссер Хасан Бакаев. Сценарист Лазарь Карелин (по мотивам собственной повести «Микрорайон»). Актеры: Наталья Гвоздикова, Евгений Жариков, Владимир Гусев, Нина Ильина, Алёна Чухрай, Николай Мерзликин, Николай Денисов, Дмитрий Масанов, Ашот Нерсесян, Николай Граббе, Сергей Голованов, Феликс Яворский и др. **16,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Хасан Бакаев (1934–2002) поставил всего три полнометражных игровых фильма, но двум из них («Возле этих окон» и «Смерть на взлете») удалось войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

В драме «Возле этих окон» киномеханик Михаил становится предвыборным агитатором...

Советская кинопресса отнеслась к этой картине сугубо негативно.

Так кинокритик и киновед Виктор Демин (1937-1993) писал на страницах журнала «Искусство кино», что в фильме «Возле этих окон» «постановочная стилистика пристрастна к плотному, прочному и даже сверхпрочному, с десятикратным запасом определенности, с несколькими восклицательными знаками там, где вполне можно было обойтись естественным интонационным ударением. ... Несколько раз нам сообщают, что Миша — агитатор. Эту его черту педалируют снова и снова, как бы подчеркивая в герое гражданственность, общественное служение — и т.д. Но и тут авторы не ушли дальше поверхностной констатации. Кого он агитирует? Неизвестно. Каким образом он это делает? Не показано. ... В искусстве трудно притвориться. Логика использованных художественных средств откровеннее любых громких деклараций. Перед нами случай, когда художник полюбил своего героя не за характер, не за душевные качества, а за анкету. Ее-то, эту самую анкету, он в простоте душевной и показывает нам вместо искомого живого человека. ... Сюжетная конструкция фильма отключена от дыхании реальности» (Демин, 1974).

Мнения нынешних зрителей об этом фильме часто противоположны:

«Фильм наивный, юный, светлый. Евгений Жариков и Наталья Гвоздикова молоды и искренни, это их первая встреча. Нина Ильина и Денисов очень смешные и симпатичные. Бакаев снял филь переполненный детской наивностью и добротой» (Олег Соболев)

«Какой-то слащавенький фильм. И конечно хорошие активисты побеждают расхитителей… Переборщили с патриотичностью, недаром фильм и не показывали. А песенка в конце вообще агитотпад» (Пилка).

Дворянское гнездо. СССР, 1969. Режиссер Андрей Кончаловский. Сценаристы Валентин Ежов, Андрей Кончаловский (по одноименному роману И. Тургенева). Актеры: Ирина Купченко, Леонид Кулагин, Беата Тышкевич, Тамара Чернова, Виктор Сергачёв, Василий Меркурьев, Сергей Никоненко, Никита Михалков, Николай Губенко, Нонна Терентьева и др. **16,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Андрей Кончаловский поставил 23 полнометражных игровых фильма, но только двум из них («Романсу о влюбленных» и «Дворянскому гнезду») удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Сразу после выхода «Дворянского гнезда» в прокат в прессе разгорелась целая полемика: мнения литературоведов и кинокритиков были самые разные – от восторга до полного неприятия.

Кинокритик Александр Липков (1936–2007) оценил работу А. Кончаловского очень высоко: «Первое, что бросается в глаза,— фильм красив. Фильм изумительно красив. Такого праздника цвета, богатства тонов, самых нежных и самых ярких, ослепительно неожиданных, трепетных, вспыхивающих на солнце, мерцающих, гаснущих в тени, давно не было (и было ли вообще?) в нашем кинематографе. И, действительно, прекрасно снята природа. И интерьеры, решенные в ясной манере полотен венециановской школы. И портреты, погруженные в мягкую полумглу, согретые теплыми отсветами свечей, наполненные живым блеском солнца или рассмотренные с холодной, беспощадной пристальностью. И натюрморты — подробные, вкусные, выписанные с тщательностью и любовью, а порой и с ироническим любопытством. А может быть, и вправду именно в этом любовании самоценно прекрасным миром и была авторская сверхзадача. Смотрите, дескать, на красоту сию, а об ином и думать забудьте. Или взгрустните о безвозвратном былом, когда столь «эстетно» жилось добрым господам и преданным поселянам. Только почему же тогда такой тревожной дисгармонией пронизан этот мир, почему не встискивается он под витринный колпак, а выпирает острыми беспокоящими углами? …

И если говорить о том новом, что открыл своим фильмом Михалков–Кончаловский, то оно заключено не в бездонном богатстве цветовой гаммы, развернутой оператором Г. Рербергом, и не в откровениях художественной формы… Фильм Михалкова–Кончаловского важен своим нравственным итогом, простым и в то же время неповторимо современным. Режиссеру крепко выговаривали за то, что он не исследовал во всей сложности социальные отношения тургеневской России. Это, действительно, так. Только фильм не о них. Социальные отношения «Дворянского гнезда» принадлежат, прошлому, нравственные — современности» (Липков, 1970: 57, 64).

С Александром Липковым спорил известный литературовед Уран Гуральник (1921–1989), утверждая, что «роман Тургенева, кто бы ни пытался это отрицать, все же остается точкой отсчета, от которой надо идти при оценке фильма. И если опять–таки учесть позицию режиссера, им самим избранную, то можно с уверенностью сказать, что аберрация в сторону «Лаврецкого не из Тургенева» отнюдь не была заранее запрограммирована. Другое дело, что, на наш взгляд, роман не был прочитан достаточно внимательно, не очень глубоко был понят. И не совсем отчетливо представляли себе экранизаторы, на какие духовные потребности сегодня они намерены ответить своей картиной «по мотивам» Тургенева. Судя по фильму, ко всему этому они еще сомневались в том, не покажется ли тургеневский роман скучным сегодняшнему зрителю. Отсюда стремление как–нибудь «подновить», «актуализировать» Тургенева» (Гуральник, 1970: 66–67).

Остался недоволен экранизацией «Дворянского гнезда» и литературный критик Дмитрий Стариков (1931–1979): «Мир красивых вещей, который заполонил экран в «Дворянском гнезде» А. Михалкова–Кончаловского; тот пафос, с каким сняты в нем

пейзажи, интерьеры, портреты; эпизод у барышника; символическая крестьянская девочка, наконец, — все это, конечно же, попытка перевести в эмоционально–зрительный ряд все ту же общую нашу думу о судьбе родины, о ее величии и красоте. Но наше убеждение в том, что «нет в мире той силы, которая могла бы выбить из колеи необъятную Русь», имеет опорой реальную историческую преемственность поколений, итог и новое продолжение которой — наша сегодняшняя жизнь. Передать сегодня на экране точку зрения на былое, свойственную тем, кто «и был и есть»,— такова задача советского художника, обращающегося к отечественной классике, к прошлому России. Он ведь не на rendez–vous к ней пришел — ему без нее не жить» (Стариков, 1970: 120).

Литературовед и кинокритик Лев Аннинский (1934–2019) обращал внимание читателей, что в ссорах об экранизации «Дворянского гнезда» «один аргумент кажется неопровержимым, убийственным и окончательным: — Это не Тургенев! ... Вам нужен Тургенев? Отлично. Будьте добры снять с книжной полки соответствующий том. Читайте на здоровье, благо наши издательства не скупятся на тиражи для классики. С тем и издают, чтобы человек, которому нужен Тургенев, мог читать Тургенева. Но тогда зачем вы идете в кино? Вам нужен дубликат классики? Еще одна копия при реально доступном оригинале? ... Явной полемики с Тургеневым в фильме нет. Михалков–Кончаловский с классиком не спорит, он от него мягко и уважительно отталкивается. Он берет у Тургенева то, что хочет, и откуда хочет — из других новелл его, например. Все остальное он тихо опускает. Что берет режиссер у Тургенева? Пленительный, уходящий быт усадеб. Вглядываясь в ветхий мрак, он извлекает из рухляди древние картины и, стряхнув с них пыль, всматривается в тусклое золото рам и едва проступающие лица давно умерших людей. ... А людей нет. Разговорчивые тургеневские герои, дерзко обсуждающие в своих усадьбах политические и философские проблемы момента, пропали. Режиссер просто игнорирует схватки умов столетней давности; Паншин и Лаврецкий нужны ему не столько как адепты старых умственных течений, сколько как продолжение старого музейно–узорного быта. Это не значит, что позиция А. Михалкова–Кончаловского начисто отключена от идейной и духовной проблематики — напротив, она как раз и питается теперешними раздумьями нашего искусства о культуре и истории России, о сути духовного поиска личности и о традиционных направлениях российской мысли, о соотношении драматизма и гармонии в душе человека, о красоте целостного духа. Но именно потому, что А. Михалкова–Кончаловского интересует духовная атмосфера, а не прагматические споры о частностях, он и не хочет вникать в конкретные доводы давно прошедших споров (которые в свое время сообщали романам Тургенева политическую остроту) — фильм взаимодействует с общим моральным климатом тургеневского мира (который, по–моему, как раз и сохраняет сегодня нравственное воздействие на читателя). ... Вы скажете, что это несбыточно–красивая мечта в духе Бенуа и Сомова, что тогдашняя Россия была не такая и что художественный мир фильма условен. Да, и А. Михалков–Кончаловский прекрасно все это сознает. Он сознательно ориентируется на несбыточно–красивый декор. Конечно, Россия была не такая... вернее, не только такая. Конечно, красивый мир фильма условен. Но безусловно другое. Безусловна наша жажда красоты. Безусловна та тяга к одухотворению, к целостности и соразмерности, которая копится в современном человеке. Безусловен интерес к таящейся в русской культуре неповторимой и неуниверсальной красоте. И то стремление к внутренней нравственной организации человека, к гармонии его духа — все то, что символизируется сегодня в интересе к прошлому русской культуры, — эта–то жажда в теперешнем человеке безусловна! ...фильм «Дворянское гнездо» и кажется мне весьма частным достижением нашего современного кино. Однако то частное, что он содержит, по–своему истинно. В том смысле, что жажда гармонии нашему современнику действительно свойственна, и чем дальше, тем более должна быть свойственна. ... когда люди позволяют себе думать о красоте, то это говорит, между прочим, и о стабильности их мира.

Фильм А. Михалкова–Кончаловского, если хотите, символичен, а не драматичен. Люди с их страстями показаны здесь как составная часть старого декора. Но вот парадокс и загадка этого фильма: вас не оставляет ощущение, что человек все–таки присутствует здесь. Только он явлен не в привычной художественной системе: образ — характер — поступок, а в самой тональности ленты, в одухотворении ее. Люди — продолжение декора. Но этот художественный прием работает здесь не против человека, а за человека, ибо человеческое

дано не в индивидуально–характерном, частно–актуализованном варианте, а в варианте поэтическом, потенциальном, в ощущении одухотворенности мира — как общая эмоция, как факт памяти, как умение не забыть красоту. Можно сказать так: люди, показанные здесь как элемент декора, не окостеневают и не делаются похожими на вещи, наоборот, вещи, быт, весь этот оживающий старинный мир одухотворяется, поэтизируется, делается как бы возвышенным символом человеческого. Стоит упустить это одухотворение камеры — и фильм А. Михалкова–Кончаловского сразу же рассыплется на детали, каждая из которых окажется «неверной». И тогда заснятый в фильме павловский дворец будет «не похож» на провинциальное дворянское захолустье. И… критики просто растащат ленту на кусочки, каждый из которых станет свидетельствовать против автора.

Теперь отойдем от пафоса. Я не думаю, что фильм «Дворянское гнездо» станет важной вехой в нашем кино — его одухотворение слишком статично, слишком нерасчленено, хотя оно и истинно, хотя виртуозность символики в этой ленте достойна профессиональных хрестоматий. Но этот фильм кажется мне необходимым и интересным опытом художника, имеющего твердую нравственную цель. Надо только почувствовать эту нравственную цель за красивыми кадрами и медленными ритмами этой картины» (Аннинский, 1969: 45–52).

Мое мнение о фильмах А. Кончаловского можно узнать здесь (Федоров, 1991).

Любопытно, что мнения зрителей XXI века об этой экранизации «Дворянского гнезда» в какой–то степени совпадают со спорами кинокритиков. Одна часть аудитории принимает фильм А. Кончаловского, другая считает, что экранизация значительно уступает роману:

«Совершенный, роскошный фильм Андрея Кончаловского – лучшее, что он сделал в кино, на мой взгляд зрителя. Удачны не только режиссерская и операторская работы, звучит замечательная музыка Овчинникова. Актерский ансамбль на редкость точен, игру Кулагина в этом фильме нужно изучать на уроках актерского мастерства. Купченко на редкость трогательна и нежна, без грубых ноток в голосе, которые стали проявляться в более поздних фильмах – и так не шли ей. Беата Тышкевич – царственная особа, умопомрачительно красивая. Апофеоз – песня "У дороги ивы...", которую поют Лиза Калитина и Лаврецкая» (Татьяна).

«Актеры подобраны прекрасно и всё очень соответствует внешне, это радует. Но очень жаль, что основная идея как–то улетучилась. У Тургенева мне понравилось исключительно всё, у Кончаловского не хватило совсем немного, но важного, и поэтому досадно. ... Для меня «Дворянское гнездо» Тургенева – про подвиг, подвижничество. У Кончаловского как то это померкло, не очень убедительно поведение героини, хотя передан дух Тургенева, эпохи, хорошая игра, декорации. Фильм и удачный и одновременно не очень удачный» (Илья).

«Фильм очень красивый, но от тургеневского романа мало что осталось. Что самое обидное, исполнители главных ролей были выбраны исключительно удачно – и Ирина Купченко, и Беата Тышкевич, и Леонид Кулагин, но в итоге это какие–то другие люди. К первоисточнику ближе всего Лиза, а самый непохожий, как ни странно, Лаврецкий. В фильме он как раз получился слабым, а у Тургенева он таким не был. Собственно, все из–за того, что из тургеневского романа решили выбросить всю "политику". Ну и осталась какая–то невнятная мелодрама. ... Картинка красивая, а смысл ушел» (Обри).

«Фильм не произвел на меня никакого впечатления. Более того, если б я сначала посмотрела его, то уж точно ни за что бы не взялась за книгу... Лиза Калитина тут показана какой–то развязной дурочкой, изредка решающей немного пострадать. Совсем не такой она была и на шею Лаврецкому сама не вешалась, и не лыбилась так часто, и не была отчаянной девчонкой. Купченко с огромным вырезом, куда так и тянется взгляд Лаврецкого, не из той оперы. И вообще наряды у нее дурацкие – как у престарелой Коломбины» (Мадлена).

«Фильм разочаровал, но не могу сказать, что вызывает отторжение. На мой взгляд, не раскрыты до конца характеры героев, слова одних персонажей вставляют в уста других. ... Купченко здесь такая хорошенькая, в общем это как раз визуально образ Лизы, какой мне и представляется. Но совершенно не вижу набожности её. А ведь Фёдор Лаврецкий именно из–за этой черты её характера первоначально обратил на неё внимание. ... Марфа Тимофеевна, такая яркая личность у Тургенева, здесь незаслуженно обижена, где то на втором плане. Жена Лаврецкого здесь совсем другая, думающая, страдающая, там совершено пустая, легкомысленная особа. Но актёры сыграли хорошо» (Евгения).

Любимая. СССР, 1965. Режиссер Ричард Викторов. Сценарист Олег Стукалов-Погодин (по мотивам романа Н. Погодина «Янтарное ожерелье»). Актеры: Александра Назарова, Виталий Соломин, Игорь Добролюбов, Светлана Дружинина, Вячеслав Бровкин, Борис Платонов, Елена Максимова и др. **16,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Ричард Викторов (1929–1983) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Любимая», «Переступи порог», «Впереди крутой поворот», «Через тернии к звездам») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Ричард Викторов запомнился зрителям в основном своими фантастическими фильмами о космических приключениях, но в 1960-х он работал в других жанрах. Так в лирической драме «Любимая» действие происходит на стройке, куда попадает еще только начинающая свою жизнь главная героиня…

Мнения зрителей XXI века об этом фильме далеко не всегда совпадают:

«Очень интересный и романтичный фильм. … Заставляет о многом задуматься» (Владислав).

«Шедевральный гимн молодости, здоровью молодости, свободе и красоте молодости. Режиссёр угадал героиню, она блестяще вписалась в этот фильм, в том числе благодаря тонкой, воздушной фигуре и удивительным лицом: типичным неприметным лицом девушки в толпе, но постоянно высвечиваемым лучами молодости и неханжеской любви. Больше этой актрисе никогда такого эффекта достичь не удалось. А окружение играет королеву» (Шлаг).

«Фильм очень-очень средненький. … Самый яркий и запоминающийся здесь, безусловно, В. Соломин. Его кривляния во время футбольного матча просто супер. … О просмотре не жалею. 60-е – это мое детство, неповторимая атмосфера. Хорошее было время» (Татьяна).

Наш дом. СССР, 1965. Режиссер Василий Пронин. Сценарист Евгений Григорьев. Актеры: Анатолий Папанов, Нина Сазонова, Иван Лапиков, Вадим Бероев, Алексей Локтев, Геннадий Бортников, Нелли Корниенко и др. **16,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Пронин (1905–1966) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Сын полка», «Казаки», «Наш дом» и «Хождение за три моря») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В «оттепельной» драме «Наш дом» рассказывается о жизни большой московской семьи…

Советская кинопресса отнеслась к этой картине тепло, подчеркивая, что «несмотря на некоторые просчеты и неудачи, «Наш дом» заслуживает высокой похвалы, а его центральный герой и его исполнитель – еще большей благодарности: артистическому таланту и мастерству А. Папанова мы обязаны появлением образа, который станет, вероятно, вехой не только для данного творческого коллектива, но и для всего нашего искусства» (Корытная, 1965: 36). Корытная С. Ивановы и их сыновья // Искусство кино. 1965. 7: 33-36.

Да и нынешние зрители по-прежнему вспоминают «Наш дом» с удовольствием:

«Фильм добрый, с четкой позицией… Прекрасная семья, есть ли сейчас такие. Правда, все дети очень непохожи… Папанов абсолютно комедийный почти до самого конца, но в последней сцене открывается по-другому» (Владимир)

«Очень люблю этот фильм, вот и сегодня снова пересмотрела и в очередной раз подивилась его чудной атмосфере. Удивительная семейная пара: простые, душевные, с огромным чувством такта и внутренней интеллигентностью» (Татьяна).

День последний, день первый. СССР, 1960. Режиссер Семен Долидзе. Сценаристы: Семён Долидзе, Евгений Агранович. Актеры: Серго Закариадзе, Белла Мирианашвили, Малхаз Горгиладзе, Отар Коберидзе и др. **16,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Семён Долидзе (1903–1983) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Стрекоза», «Фатима», «День последний, день первый», «Встреча с прошлым») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

В драме «День последний, день первый» рассказана история старого почтальона (Серго Закариадзе), который в последний раз выходит на работу…

Мнения нынешних зрителей об этом фильме порой полярны:

«Фильм, как настольная книга – хорошие уроки жизни. Молодцы все – и создатели фильма, и артисты» (Ира Зел).

«Несусветная фальшь и патока. Добрый дедушка-почтальон весь фильм решает семейные и производственные проблемы своих клиентов. Принимает роды, примиряет супругов, перевоспитывает подвернувшегося квартирного вора, учит директора завода экономике и производству, а женщин учит скромности и верности домашнему очагу и т.д. и т.п. Ржу, не могу!» (Мономах).

Путь к причалу. СССР, 1962. Режиссер Георгий Данелия. Сценарист Виктор Конецкий (по собственной повести). Актеры: Борис Андреев, Олег Жаков, Любовь Соколова, Александр Метёлкин, Валентин Никулин, Бруно Оя, Ада Шереметьева, Георгий Вицин, Григорий Гай и др. **16,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Данелия (1930–2019) поставил 15 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Сережа», «Путь к причалу», «Я шагаю по Москве», «Не горюй!», «Афоня», «Мимино», «Осенний марафон», «Кин–дза–дза!») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Пятнадцатилетний Васька попадает на спасательный буксир и сталкивается там с угрюмым боцманом (Борис Андреев)…

В год выхода драмы «Путь к причалу» в кинопрокат киновед и кинокритик Р. Юренев (1912-2002) писал, что «в фильме есть неровности, упущения, но о них не хочется думать, их можно не замечать, потому что в фильме так много подлинно тонкого, доброго, человеческого. Фильм будоражит воспоминания, манит к новому, незнакомому. Он романтичен и современен» (Юренев, 1962: 20).

Примерно в таком же ключе была написана и рецензия сценариста Анатолия Гребнева (1923-2002) в «Советском экране», где отмечалось, что, несмотря на все бытовые подробности, «Путь к причалу» «глубого романтичен» (Гребнев, 1962: 6-7).

Режиссер Георгий Данелия известен в первую очередь как комедиограф, хотя он и предпочитал жанр грустной комедии. *Драма «Путь к причалу» – нетипичная для него работа, которую до сих пор помнят зрители:*

«Отличная, душевная картина! Люблю пересматривать. Актёрская игра великолепна. Песня о друге – великолепна! Сценарий и постановка – замечательные!» (М. Рябов).

«Картину "Путь к причалу" я считаю одной из лучших у Георгия Данелия. Она снята в совершенно иной стилистике, чем остальные его картины, да и жанровая принадлежность другая – все–таки, мы знаем Данелия как великого комедийного режиссера. А это даже не мелодрама – это драма. И блестящая работа Бориса Андреева. … И, конечно, нельзя обойти молчанием прекрасную музыку к фильму Андрея Петрова» (С. Рокотов).

«Очень хороший, пронзительный и душевный фильм, люблю его иногда пересматривать, а уж песня о друге выше всяких похвал и пришлась здесь как нельзя кстати. Сценарий Конецкого шикарен, отлично прописаны сюжетные линии, люди, характеры, их отношения. Самым глубоко трагическим персонажем для меня является боцман Росомаха – интересный, многогранный человек. Герой оказался в неоднозначной ситуации и должен принять единственное решение, и он его принимает. Я эти моменты всегда смотрю с

замиранием сердца, потому что написано, снято и сыграно блестяще. Постановка – высший класс, операторская работа на загляденье, особенно эпизоды во время шторма шикарно сняты. Музыка Петрова просто шедевральная. Ну а про актёрский состав и говорить нечего, так сейчас почти и не играют» (Критик всего).

«Очень странная история рассказана в этом фильме… Бросить одних людей погибать ради того, чтобы только лишь попытаться спасти других, чего, возможно, ещё и не удастся… То, что буксир спасательный ни о чём не говорит, поскольку он в тот момент находился в море не со спасательной миссией (иначе бы и такой ситуации не возникло). Кроме того, на борту буксируемого судна находился несовершеннолетний… Если отбросить сомнительный пафос, то всё это выглядит как такое насильственное "принуждение к подвигу", что само по себе больше похоже на преступление (буквально – умышленное убийство)… И относительно счастливая, но не очень убедительная развязка тоже как–то ни в чём не убеждает и не избавляет от крайне неприятного осадка, остающегося после просмотра этого фильма» (Амарант).

Директор. СССР, 1965. Режиссер Алексей Салтыков. Сценарист Юрий Нагибин. Актеры: Евгений Урбанский, Иван Лапиков, Федор Одиноков, А. Цыганкова и др. Фильм остался незавершенным…

Директор. СССР, 1970. Режиссер Алексей Салтыков. Сценарист Юрий Нагибин. Актеры: Николай Губенко, Светлана Жгун, Борис Кудрявцев, Владимир Седов, Анатолий Елисеев, Всеволод Шиловский и др. **16,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Салтыков (1934–1993) за свою творческую карьеру поставил 16 фильмов, десять из которых («Друг мой, Колька!», «Председатель», «Бабье царство», «Директор», «Возврата нет», «Семья Ивановых», «Сибирячка», «Полынь – трава горькая», «Емельян Пугачев», «Крик дельфина»), вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

История создания этого фильма поистине драматична. Завершив свой самый известный фильм «Председатель», режиссер Алексей Салтыков начал съемки драмы «Директор», снова по сценарию Юрия Нагибина (1920–1994). Главную роль в этом фильме играл знаменитый актер Евгений Урбанский («Коммунист», «Баллада о солдате», «Чистое небо»). Осенью 1965 года недалеко от Бухары нужно было снять эпизод, а котором автоколонна преодолевает песчаные барханы. Нужно было снять, как автомобиль, в котором находился Урбанский, на большой скорости обгоняет колонну.

Во время съемки этого эпизода Алексей Салтыков был отъезде, вместо него был второй режиссер Николай Москаленко (1926–1974), будущий постановщик «Журавушки», «Молодых» и «Русского поля».

Первый дубль прошел нормально, но Николай Москаленко для подстраховки решил снять второй. И тут машина перевернулась… Во время аварии Евгений Урбанский получил тяжелейший удар в голову и через несколько часов скончался… Это случилось 5 ноября 1965 года.

Никакой особой надобности сидеть в машине в этом эпизоде не было, так у Урбанского был дублер. Но накануне у актера украли весь его гонорар за предшествующие съемки (800 рублей), и он решил подзаработать по повышенному «трюковому» тарифу…

Реакция киноначальства последовала немедленно: Алексей Салтыков и Николай Москаленко были отстранены от работы в кино. А. Салтыков – на полтора года, Н. Москаленко – почти на три…

В 1967 году Алексей Салтыков поставил драму «Бабье царство», успешно прошедшую в прокате, и стал добиваться возвращения к съемкам «Директора».

Разрешение было получено, фильм был снят. Главную роль в нем сыграл Николай Губенко…

«Директор» вышел во всесоюзный прокат в 1970 году и сразу вызвал споры зрителей и кинокритиков. Евгения Урбанского к тому времени не было в живых уже пять лет…

А. Устинова в журнале «Искусство кино» писала, что в фильме «Директор» «образ Зворыкина задуман как социальный портрет. Как живое воплощение революционного

энтузиазма, энергии созидания, большевистской принципиальности. С завидной последовательностью Ю. Нагибин и А. Салтыков продолжают тему «крупномасштабной», сильной личности, выводят человека, призванного олицетворить важные стороны исторического опыта народа. Чутко уловив нынешнюю потребность в таком киногерое, который был бы сродни Чапаеву и Максиму, Губанову и Соколову, авторы и в новом фильме утверждают тот же общественный тип, определяющей чертой которого является страстная, несгибаемая вера в большую и светлую идею коммунизма. Нельзя не отметить, сколь важно сегодня. Нельзя не отметить, сколь важно сегодня стремление вести поиски на этом направлении: если чего и не хватает сейчас — остро, настоятельно — нашему кинематографу, то прежде всего характеров, вобравших в себя исторический опыт народа, его революционный темперамент. ... Но тем не менее как раз исторической содержательности не хватает фильму в ряде важнейших звеньев. И, в частности, в том эпизоде, о котором сейчас идет речь. В нем слишком слабо ощущается качественный скачок в развитии героя, в становлении его личности, в формировании его мирочувствования. Что же им помешало решить задачу в полном объеме, почему, сумев увлечь нас яркостью натуры Алексея Зворыкина, темпераментом многих сцен и эпизодов, они не смогли так же определенно и энергично проследить рост его мысли, не смогли сделать именно мысль Алексея Зворыкина и основным «субъектом» и главным «объектом» во всей художественной концепции картины?

Возможно, потому, что конфликты, через которые должны раскрыться характер и масштаб личности Зворыкина, недостаточно емки в социально–историческом отношении, не позволяют проследить формирование героя на том главном деле его жизни, каким был для Зворыкина все же не автопробег и не расхождение с Кнышем, а самое строительство автозавода, решение творческих задач небывалой сложности... «Директор» — фильм, сделанный со страстью и с темпераментом. Картина, несмотря на свои просчеты и ошибки, врывается в наше сознание словно на крутом вираже» (Устинова, 1970: 48–60).

А вот у кинокритика Александра Липкова (1936–2007) сложилось впечатление, что в «Директоре» суть характера Алексея Зворыкина выводится из «некой тоски авторов по типу руководителя, не стесненного ограничительными рамками безусловных параграфов и предписаний, а наделенного безудержной полнотой права самому брать на себя за все ответственность, самому все решать. ... Он во всех своих проявлениях одинаково мил своим создателям. Влепил увесистую оплеуху жене — она сама от удовольствия чуть не сомлела, и авторам радостно. ... То, что режиссер А. Салтыков и сценарист Ю. Нагибин выбрали именно такого героя, лишено малейшей тени случайности. Он был предопределен их прежними совместными работами: «Председателем» и «Бабьим царством», где в центре была волевая, сильная личность, своей единовластной волей формирующая стихию народной жизни, подчиняющая себе ее движение, предписывающая ей свои законы» (Липков, 1970).

Зрители XXI века все еще помнят этот фильм: «Да, это очень интересный и зрелищный фильм. Что касается трюковых съемок на старых автомобилях – это шедевр мирового уровня, который можно смело поставить с аналогичными эпизодами голливудского "Индианы Джонса". Историческая достоверность тоже на высоте, говорю это как специалист в истории отечественного автопрома» (М. Соколов).

Москва–Генуя. СССР, 1964. Режиссеры: Алексей Спешнев, Павел Арманд, Владимир Корш–Саблин. Сценарист Алексей Спешнев. Актеры: Григорий Белов, Сергей Яковлев, Людмила Хитяева, Ростислав Плятт, Владимир Белокуров, Сергей Мартинсон, Григорий Шпигель, Георгий Георгиу, Владимир Сошальский и др. **16,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Спешнев (1911–1994) поставил пять полнометражных игровых фильмов (часто контрпропагандистских), но только политическая драма «Москва–Генуя» сумела войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Павел Арманд (1902–1964) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, два из которых («Весенние заморозки», «Москва–Генуя») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Владимир Корш–Саблин (1900–1974) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Моя любовь», «Константин Заслонов», «Первые

испытания», «Красные листья», «Москва–Генуя») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Эта «идеологически выдержанная» политическая драма повествует о событиях международной дипломатической конференции в Генуе, где большевики вели трудные переговоры с представителями западных стран.

Весной 1922 года в Генуе состоялась знаменитая международная конференция, на которой западные страны (в первую очередь – Франция и Великобритания) пытались заставить советскую делегацию признать долги Российской империи и Временного правительства, но в ответ получили сепаратный договор о сотрудничестве между Советской Россией и Германией, покончивший с тотальной международной изоляцией большевиков. Международная конференция в Генуе (включая переговоры в Раппало) оказалась чуть ли не рекордной по длительности с 10 апреля по 19 мая 1922 года: практически сорок дней! Быть может, именно из–за близости лигурийских курортов? Говорят, Ллойду Джорджу очень понравилось Портофино, а Чичерину – Рапалло...

Спустя сорок два года сценарист и режиссер Алексей Спешнев (2011–1994) решил рассказать об этом в игровом фильме «Москва – Генуя» (1964), собрав целый букет известных актеров.

Понятно, что драматическая история, рассказанная в этой ленте, была строго выдержана в рамках оттепельной трактовки «большевизма с человеческим лицом»: советские дипломаты (Чичерин, Воровский и др.) показаны весьма образованными людьми, чистыми руками ведущими страну к светлому будущему, в то время как образы представителей буржуазных делегаций решены в ключе, ненавязчиво сдвинутом в сторону гротеска.

Удивляет другое – у авторов фильма почему–то не хватило материала для полноценного полуторачасового рассказа о самой конференции, и они придумали тридцатиминутный – изрядно мелодраматизированный – пролог к основному действию.

В год выхода этой картины на экран советская кинопресса восприняла ее относительно тепло.

К примеру, в рецензии в журнале «Искусство кино» отмечалось, что «просчеты фильма мешают воспринимать кинематографическое действо картины как движение все время вверх, по восходящей. Но отмечая «взлеты» и «падения», мы можем с чистым сердцем отдать должное благородному пафосу фильма, его публицистической страстности» (Оганов, 1964: 43).

В «Истории советского кино» хвалили исполнителя роли Чичерина Григория Белова (1895-1965), но сетовали, что авторы фильма, «не поверив до конца в драматическую силу основной коллизии, ввели в сюжет вымышленную линию – историю любви» (История советского кино. Т. 4. М., 1978. С. 172).

Сегодня фильм «Москва–Генуя», на мой взгляд, интересен не самим историческим материалом (о реальных фактах, связанных с конференцией, можно прочесть немало подробностей в нынешней прессе), а романтической оттепельной трактовкой с умело встроенными пафосными элементами.

Сергей Лазо. СССР, 1968. Режиссер Александр Гордон. Сценарист Георгий Маларчук. Актеры: Регимантас Адомайтис, Александра Завьялова, Зинаида Славина, Всеволод Якут, Ион Унгуряну, Татьяна Махова, Юрий Дубровин, Виктор Маркин, Владимир Зайчук, Андрей Тарковский и др. **16,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Гордон (1931-2020) поставил девять полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Сергей Лазо», «Схватка в пурге», «Двойной обгон» и «Выкуп») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Эта драма рассказывала о погибшем в гражданскую войну на Дальнем Востоке революционном партизане Сергее Лазо (1894-1920). Роль Лазо в фильме досталась харизматичному Регимантасу Адомайтису (1937-2022), а роль одного из отрицательных персонажей – знаменитому режиссеру Андрею Тарковскому (1932-1986).

Советская пресса, разумеется, поддержала столь идеологически важный фильм.

Кинокритик Нина Толченова, например, считала, что авторы фильма «решили нелегкую задачу. Ведь надо было донести с величайшей бережностью, с необыкновенным тщанием истинную, строго документальную правду о подвижнике революции, отдавшем свою жизнь ради торжества идеи. Раскрыть величие души и подвига героя через будни гражданской войны и в то же время не «заземлить» историю жизни биографическими подробностями. Думается, авторам картины удалось справиться с этой сложной задачей» (Толченова, 1968: 9).

Впрочем, у «Сергея Лазо» немало сторонников и сегодня:

«Очень, очень сильный фильм. Каждый кадр, каждый фрагмент яркий и запоминающийся. Замечательная игра актеров, бережное и реалистическое отношение к историческим фактам и к самой истории, сделали этот фильм одним из лучших. Браво, Гордон, браво! А сыграть таких героев революции, как Лазо, это выпадает нескольким людям за столетие. Думаю, Адомайтис справился с задачей. Хорошо, что в кино есть такие картины, по которым можно проверять архивные документы, и плохо, что их так мало» (Сааведра).

Ключ без права передачи. СССР, 1977. Режиссер Динара Асанова. Сценарист Георгий Полонский. Актеры: Елена Проклова, Алексей Петренко, Лидия Федосеева–Шукшина, Зиновий Гердт, Екатерина Васильева, Марина Левтова, Елена Цыплакова и др. **16,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Динара Асанова (1942–1985) за свою, увы, короткую жизнь успела поставить 9 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Пацаны» и «Ключ без права передачи») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

... Молодая учительница Марина Максимовна (Елена Проклова) подходит к своей работе творчески и это нравится страшеклассникам. Но вот директор школы (Алексей Петренко) считает, что педагогические принципы Марины Максимовны отнюдь не идеальны...

В год выхода фильма «Ключ без права передачи» в прокат о нем много спорили.

Свою рецензию о драме Д. Асановой «Ключ без права передачи» (1976) кинокритик Теймураз Мамаладзе (1934–1999) предварил размышлениями о фильмах 1970–х на школьную тему: «Школьный фильм» утвердился в лексиконе критики и в зрительском сознании как стойкое понятие. В иных случаях, увы, – как стойкий стереотип. Бывает, что наше кино «пишет сочинения» на темы современной школы, по–школярски используя набор готовых средств, решений и приемов. Впрочем, и хороших работ немало, хотя инерция штампа все норовит увести новаторское прочтение темы — и уводит иногда – в проложенное потоком среднего «школьного фильма» русло. Правда, схема сама по себе тоже представляет немалый интерес. Во-первых, так или иначе, она фиксирует некие объективные жизненные закономерности: появление «нестандартных» педагогов, их противостояние рутине; утверждение в школьной среде столь же «нестандартного» ученика, интеллектуала–умницы – часто он конфликтует с классом и учителем–доктринером и не всегда находит пути к умному наставнику или сверстнику. Во–вторых, изучение схемы обнаруживает общую для многих школьных фильмов тенденцию: школа в них — не часть материка, не полуостров даже, а остров в бескрайнем, но безмятежном море. Остров, конечно же, обитаем, населен действующими лицами, но каковы их связи с материком, с «внешним миром» и как этот мир преломляется в их характерах, действиях, поступках – мы не знаем. Иными словами, стремление углубленно исследовать жизнь школы со всеми ее коллизиями и конфликтами приводит к экранной изоляции ее от жизни общественной. Артикул с жестко проставленным наименованием «школьный» приложен ко всему — даже к нравственным конфликтам отнюдь не местного, локального происхождения. Остров так и остается островом, покинуть который и проложить курс к материку, связать их единой нервущейся связью наш кинематограф пока решается редко. Традиционная двуединая формула «школа и жизнь» обрывается на связующем звене...» (Мамаладзе, 1977: 75–76).

Опираясь на эти размышления, Т. Мамаладзе утверждал, что авторы фильма «Ключ без права передачи» «не выставляют оценки своим героям, они как бы выносят действие за

пределы ленты, выводят его в русло жизни. А жизнь, как известно, ломает любые схемы, даже самые удобные и красиво выстроенные. В картине нет обычно заложенной в схему «школьного фильма» ностальгии по школьным годам, которая безотказно обеспечивает ленте любезное зрительскому сердцу лирическое звучание. Здесь лиризм достигается за счет осознания той истины, что школа – учреждение во многом лирическое, то есть основанное на чувствах; что школа — не просто часть материка, а его начало» (Мамаладзе, 1977: 83–84).

«Ключ без права передачи» очень понравился кинокритику Александру Трошину (1942–2008), он считал, что «умная эта картина, добрая и лиричная. В ней с искренностью и доверием играют все ребята» (Трошин, 1977).

Борис Владимирский считал, что «умение понять, почувствовать другого человека — а подростка всего раньше! — как самого себя оказывается в ее (Д. Асановой – А.Ф.) модели мира критерием духовной активности и душевной чистоты. Во втором ее фильме — «Ключ без права передачи» ... об этом заявлено чуть ли не открытым текстом. Достаточно обратить внимание, как Асанова трансформирует сценарий Георгия Полонского... В сценарии отношения между персонажами — и учителями, и школьниками — прочерчены с четкостью и наглядностью схемы: все здесь ясно, соразмерено и поучительно. Асанова не строит по этому чертежу — не хочет. ... Ввергает героев фильма, милых ее сердцу десятиклассников, в сложную и богатую смыслом систему отношений, где правят нечаянность и свобода, где полувзгляд или полужест означают больше, чем развернутая тирада, где не слова и фразы, а свет от раскачивающейся под потолком лампы в простом бумажном абажуре выясняет и проясняет суть. При любой возможности режиссер вырывается из–под власти симметричной и замкнутой фабулы, позволяя своим ребятам раскрепоститься, вздохнуть свободнее и глубже, даруя им право на импровизацию и случайность» (Владимирский, 1977).

Киновед Тамара Селезнева была убеждена, что «в «Ключе без права передачи» ... «проза» все–таки вторглась в фильм и разрушила тщательно создаваемую гармонию. Вторглась — и посеяла вопросы, противоречия. Фильм потерял в целостности, но стал сложнее, а, следовательно, интереснее. ... В отстаивании «идеала» Е. Проклова превратила свою Марину Максимовну в искреннюю, но слишком явную максималистку. Петренко использовал средства более тонкие и образ создал более многогранный. Хотя ему было труднее. Марине Максимовне помогает режиссер: ей не надо раскрывать свою личность, в ее значительности убедят нас антураж, контекст, радостные ребячьи лица. Петренко действует без этой помощи и в почти сценически замкнутом пространстве, но мы еще раз убеждаемся, какая сила — актер! Едва заметные нюансы, оттенки, интонации, чуть измененные реплики, — и вот уже в фильме не один, а два героя, одинаково претендующие на знаменитый «ключ» (который, заметьте, «без права передачи»!), но не одинаково убедительные. Марина Максимовна привносит истину извне, герой Петренко постигает ее. И если Марина Максимовна олицетворяет идеальное, поэтическое начало, а Назаров — «прозаическое», то проза оказывается сильнее. Не случайно образ Назарова, по единодушному мнению, стал самым безусловным достижением фильма. ... Но появилось и другое: с нажимом подчеркнутый параллельный монтаж–противопоставление: слушают ребята высокую поэзию у дома Пушкина — «мелко» жалуется директору на свою дочь Клавдия Петровна. Тем же нажимом веет от символичности финала, где ребята «подталкивают» директора... Все это лишило фильм легкости и свободы дыхания, так счастливо обретенных в «Дятле». В «Ключе без права передачи» пошатнулись основы лирической миниатюры. Что же тому причиной? Неудавшаяся попытка автора повторить достигнутое в «Дятле»? Или переоценка собственного стиля? Соблазнительно было бы назвать в «Ключе» истинно асановской лишь лирическую часть фильма, в которой художник легко узнаваема, обозначив все остальное — чужеродным, вторгшимся помимо ее воли. ... Слов нет, тяга к лирической стихии у режиссера чрезвычайно сильна. Но потенции стихии драматической в «Ключе» наличествуют столь же явно, и образ Назарова — тому подтверждение» (Селезнева, 1977).

Литературовед и кинокритик Станислав Рассадин (1935–2012) напомнил читателям, что «в педагогической очеркистике царил одно время культ учительского таланта, оборачивающийся сожалеющим высокомерием по отношению к «просто» учителю. Об обилии талантов можно только мечтать, но их всегда меньше, чем хочется, и не всякому школьнику повезет встретиться с учителем, отмеченным богом педагогики, но у него

должно быть гарантированное везение в том, чтобы встретить учителя грамотного. Это проблема не только специальная, но нравственная, и Полонский поставил ее почти парадоксально. Неопытный учитель, но мудрый человек, директор Кирилл Алексеевич (А. Петренко) одергивает Марину Максимовну, унимает талант, ощутивший право занестись перед учительницей, которая десятки лет всего только объясняет прописные истины… Не что–нибудь, сам талант испытан в критической ситуации — соблазном элитарной заносчивости, и это право за ним не признано; так в сценарии. В фильме самого таланта–то не видать, класс Марины Максимовны оказывается стихийным месторождением вундеркиндов, по счастливой случайности сошедшихся под одной крышей, жесткие контуры сценария смягчены симпатичнейшим флером, и, между прочим, живейшую благодарность испытываешь к Петренко, упрямо выбирающемуся из–под этого флера и вытаскивающему на резкий свет серьезную человеческую тему. Конечно, благодарность эту ему надо делить и с Динарой Асановой, совершившей столь точный выбор актера, а все же досадуешь на то, что серьезности приходится работать, так сказать, без взаимодействия сил» (Рассадин, 1977).

Кинокритик Евгений Громов (1931–2005) тоже довольно резко критиковал этот фильм, настаивая, что «так или иначе, но Марина Максимовна сознательно–бессознательно создает из своего класса замкнутый микрокосмос, доступ куда открыт далеко не каждому, а только одаренным, ярким, интеллигентным. А куда дели тех, кто не талантлив? И предпочитает стихам (извините за житейскую прозу) уличную подворотню? Как вообще удалось милейшей Марине Максимовне превратить обычный ленинградский класс в малое подобие царскосельского лицея? … Талантливая учительница Марина Максимовна, ориентируясь только на талантливых ребят, волей–неволей воспитывает в них высокомерие, которого и она сама не лишены. От него лишь шаг к надменному пренебрежению как черновой, будничной работой, так и людьми, ее выполняющими» (Громов, 1981: 34–35).

И уже в XXI веке кинокритик Любовь Аркус признавалась, что ей «что–то мешает сегодня воспринимать фильм как живой и современный — что–то на первый взгляд неуловимое, что трудно сразу подцепить. И это «что–то» — как ни странно, неправда. Все старшеклассники сплошь уникальны… Красавица, талант и поэт также их учительница Марина Максимовна… Но просвещённая словесница как–то удивительно неприятна в своём ригоризме, а от эпизодов возвышенных камланий старшеклассников с их кумиром остаётся ощущение какой–то неестественности» (Аркус, 2010).

Нынешние зрители все еще продолжают спорить о «Ключе без права передачи»:

«У меня была немного похожая учительница, да еще и классный руководитель. Она была активная, энергичная, загружала нас общественной работой до голодных обмороков, возила по всей стране на каникулах, устраивала классные часы с разбором каждого "как личности". В общем, доставалось нам, она была максималистка, перегибала палку. Теперь я понимаю, что была у нее некоторая неудовлетворенность семейной жизнью и она ее компенсировала. И при этом доброты в ней не было. Но вот через много лет я ей все–таки благодарна: она ведь многому научила и главное была неравнодушна (хорошо бы, конечно, все это с добротой) (Марина).

«А мне кажется, что доброты в Марине не видно потому, что она вообще боится, что ли, чувствами жить. Ведь если она "голову отключит" и даст волю своим эмоциям, то окажется, что у нее самой жизнь несладкая. Одна без мужа, маленький сын, школьники – и везде она должна "держать лицо", быть сильной, на высоте и т.д. А если расслабится (так она сама, видимо, думает), то может и с ситуацией не справиться, и сама размажется, как масло. И после такого отката и спада очень трудно себя собрать. Вот она как ежик иголки выставляет, волю чувствам не дает, такая защитная реакция у человека – не замечать свои чувства, не контактировать с ними, и к чувствам других относится тоже без внимания. Преобладает рацио. Но понятно, что это позиция не продуктивная» (М. Морозова).

«Мне кажется, фильм тем и ценен, что персонажи не делятся на "хороших" и "плохих". Это жизнь, в которой нет безусловно, всегда и во всем правых и абсолютно неправых, именно поэтому так интересно следить, как развиваются взаимоотношения героев. Кажется, что ребята говорят свои собственные слова, сценарий только направляет сюжет. Великолепен Алексей Петренко, а Зиновий Гердт – просто чудо!» (И. Сафонова).

Заре навстречу. СССР, 1960. Режиссер Татьяна Лукашевич. Сценарист Александр Антокольский (по одноименному роману В.М. Кожевникова). Актеры: Владимир Мазаев,

Юрий Яковлев, Татьяна Конюхова, Евгений Самойлов, Ирина Скобцева, Марина Штейнбрехт, Олег Жаков, Афанасий Кочетков, Станислав Чекан, Борис Новиков, Андрей Тутышкин, Павел Шпрингфельд, Валериан Казанский, Георгий Георгиу и др. **16,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Татьяна Лукашевич (1905–1972) поставила 13 полнометражных игровых фильмов, 8 из которых («Подкидыш», «Свадьба с приданым», «Учитель танцев», «Анна Каренина», «Аттестат зрелости», «Заре навстречу», «Слепой музыкант», «Ход конем») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Это типичная историко-революционная драма о большевике, который в 1916-1917 годах занимается пропагандой и агитацией, мечтая о светлом будущем…

Парадоксально, но за первый год проката в СССР «Заре навстречу» удалось собрать практически столько же зрителей, что и главному хиту Татьяне Лукашевич – комедии «Подкидыш».

Мнения зрителей XXI века о «Заре навстречу» существенно отличаются:

«Отличный фильм. Революция показана на примере жизни семьи профессиональных революционеров. Фильм захватывает и сюжетом, и великолепной игрой актеров» (Стряпуха).

«Фильм настолько слабый, что скорее всего, именно поэтому его и не крутили по ТВ. … малолетние «актёры» играют здесь на редкость примитивно: прямо как на детском утреннике. Странно, что видя это, – а не видеть сего такой опытный режиссёр как Татьяна Лукашевич, просто не могла! – авторы перенасытили фильм крупными планами, ещё ярче подчеркивая всю фальшь происходящего на экране» (Г. Воланов).

Николай Бауман. СССР, 1968. Режиссер Семён Туманов. Сценаристы: Георгий Капралов, Семён Туманов. Актеры: Игорь Ледогоров, Ефим Копелян, Элина Быстрицкая, Ирина Мирошниченко, Игорь Дмитриев, Владимир Балон, Сергей Никоненко, Наталья Величко, Геннадий Юхтин и др. **16,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Семён Туманов (1921–1973) поставил 7 фильмов, три из которых («Ко мне, Мухтар!», «Алёшкина любовь» и «Николай Бауман») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Революционер Николай Бауман был убит 18 октября 1905 года, и этот фильм рассказывает о последних двух годах его жизни…

Советская кинопресса оценила драму «Николай Бауман» очень высоко.

Так сценарист и кинокритик Михаил Блейман (1904-1973) утверждал, что «фильм «Николай Бауман» создан в лучших традициях нашей кинематографической классики и воспринимается как воскрешение стилистики таких картин, как трилогия о Максиме. Подлинный историзм характеров сочетается в нем с пониманием природы большевистского оптимизма, с воплощение образа большевика» (Блейман, 1968: 7).

Примерно к такому же выводу приходили в своих рецензиях кинокритики Нина Толченова (Толченова, 1968: 2-3). и Маргарита Кваснецкая (Кваснецкая, 1968: 11-14).

При этом все три рецензента хвалили актерскую игру Игоря Ледогорова (сыгравшего роль Николая Баумана) и Ефима Копеляна (исполнившего роль Саввы Морозова).

Интересно, что фильм «Николай Бауман» и сегодня вызывает живой отклик у многих зрителей:

«Уверена, что фильм не устарел: великолепные актеры, и сюжет в стиле экшн достаточно захватывающий, да и противопоставление двух философий – Морозова и Баумана – будет интересно рассмотреть с позиций нашего времени» (Е. Жукова).

«Гениальный фильм, а самое главное – он открывает для потомков незаурядные личности такого масштаба как Николай Бауман и Савва Морозов… Очень люблю этот фильм» (Любовь).

Геркус Мантас. СССР, 1973. Режиссер Марионас Гедрис. Сценарист Саулюс Шальтянис. Актеры: Антанас Шурна, Эугения Плешките, Альгимантас Масюлис и др. **16,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Марионас Гедрис (1933–2011) поставил 12 фильмов и сериалов (включая «Американскую трагедию»), но в тысячу самых кассовых советских кинолент сумела войти только историческая драма «Геркус Мантас».

XIII век. Пруссы. Тевтонский орден. Жестокая война… Черно-белая драма «Геркус Мантас» была поставлена в суровом, часто трагическом ключе, а актерские работы покоряли своим психологизмом.

Кинокритик Татьяна Иванова писала об этом фильме в журнале «Искусство кино» так: «Перед авторами фильма, действие которого относится к отдаленной эпохе, фильма, рассказывающего о событиях исторических, легко возникает соблазн громоздкой бутафорской постановочности. И создателям «Геркуса Мантаса» не всегда удается преодолеть этот соблазн. … Действительные удачи в этой области ожидают создателей картины, когда усилиями режиссера, оператора и художника А. Ничюса удается подойти к экранному постижению духа ушедшей эпохи в неожиданно емком пластическом образе, в самой атмосфере происходящего. … Таков этот большой, постановочно сложный, во многом новый для литовского кинематографа фильм. По духу своему он ближе всего, пожалуй, к романтической легенде, к романтической балладе. В нем та же торжественная сумрачность колорита, тот же ритм и наплывающие повторы, та же всецелая сосредоточенность на центральном герое. Сценарный замысел картины построен на многих литературных реминисценциях, что сообщает ее коллизиям некоторую отвлеченность, придает им вневременной, условно романтический колорит. Но и сочтя указанное за определенный недостаток, мы должны будем признать, что недостаток этот окупается отчетливо звучащим с экрана пафосом свободолюбия, верности родине. Эти чувства живут в народе, с наибольшей яркостью выражаясь в образах народных героев, народных вождей. Они передаются из поколения в поколение — не об этом ли говорит сцена, как бы окольцовывающая фильм, повторенная в начале и конце его кинематографически дословно… Эти чувства не может загасить ничто — ни проигранные битвы, ни превратности личной судьбы. История жизни Геркуса Мантаса служит тому новым и ярким доказательством» (Иванова, 1973: 47, 49).

А. Бородин считал, что «история дала авторам материал трагедийный, и они не побоялись им воспользоваться. Тональность кадров, снятых оператором Ионасом Томашявичюсом, холодна и напряженно сурова. Пасмурное небо, угрюмые пространства полей, гнилая болотная сырость, мрачный камень крепостных стен — таков пластический аккомпанемент разворачивающейся на экране кинотрагедии. Правда, по временам какие–то из тем или эпизодов начинают казаться (видно, таковы уж издержки «метода интерполяции») реминисценциями из других исторических лент или парафразом известных социологических тезисов. … Сегодня, размышляя о судьбе Мантаса с высоты прошедших семи веков, нетрудно задать вопрос: а стоило ли восставать? Какая в том историческая целесообразность? Ведь за орденом стояла вся Европа, благословение папы римского, приравнявшего походы против пруссов к крестовым. Что мог сделать один маленький народ? Пасть в борьбе? Историкам судить о том, могли ли пруссы спасти себя как народ, предпочтя восстанию рабство, забвение своего языка, богов, традиций. Авторам же фильма дороги их герои именно потому, что выбрали непокорность, не рабство, но смерть с мечом в руке. Они остаются в нашей памяти непобежденными» (Бородин, 1975).

Однако кинокритик Юлий Смелков (1934–1996) утверждал, что фильму «Геркус Мантас» «не хватает цельности. В историю вторгается мелодрама, и вот перед решающим сражением с немцами жрец Алепсис похищает жену Геркуса, чтобы сжечь ее на костре. И вот предавший Геркуса викинг Самилис истерически рыдает, как будто действие происходит не в суровом тринадцатом, а в сентиментальном восемнадцатом веке. Возникает ощущение некоторой непоследовательности, как будто авторы фильма временами пугаются серьезности темы и пробуют чуть–чуть «разбавить» ее малосущественными аксессуарами. Тем не менее в фильме обнаруживается новая ступень приближения к истории — поэтому он и значителен» (Смелков, 1974).

Зрителям XXI века «Геркус Мантас» по–прежнему интересен:

«Достойная картина. Универсальная, я бы сказал. Хорошо поставлено и обыграно, в принципе, всё. Потрясает до глубины души финальная сцена» (Тал).

«Один из самых интересных исторических фильмов, которые мне довелось увидеть. Необычное ощущение глубинной правдивости, а не простого правдоподобия костюмных постановок. Здесь нет особо пафосной музыки и вообще на удивление мало текста, зато изобразительное решение предельно выразительно. Лаконичность черного и белого не отвлекает на разглядывание деталей, сосредотачивая внимание на самом действии, на великолепной игре актёров, на символике, наконец. Это Средневековье лишено голливудского блеска и слащавости. Здесь рубятся действительно на смерть, а не напоказ, тяжело, надсадно, до ужаса убедительно… Здесь рыцари совершенно неблагородны, а единственного коротенького эпизода – ослеплённые дети–заложники у крепостной стены – достаточно, чтобы увидеть грязь и жестокость любой войны… Вообще символические сцены, связанные с идей рока и предательства, в фильме сильнейшие. Эпизод с гаданием на стрелах, въезд победителей–язычников на конях прямо в алтарь собора, не говорю уж о сцене в Священном лесу и абсолютно жуткой финальной сцене, в которой епископ, взяв с юного Александра клятву не возвращаться в Пруссию иначе, чем с мечом в руках, объявляет мальчику, чей он сын… Игра актёров, повторю, великолепна. Причём речь здесь идёт не о диалогах, а именно об умении передать тончайшие эмоции одной мимикой, жестом, взглядом. Как по–разному плачут здесь сильные мужчины, хотя причина у этих слёз одна – – ненависть и бессилие перед неизбежным! А какие лица! Действительно веришь, что эти люди из той эпохи. Тяжёлый и печальный, но всё же очень мудрый фильм» (Тея).

«Фильм интересный, не хуже нашего про Невского и польских «Крестоносцев»… Фильм кстати можно перетрактовать и на современный лад. Итак, Евросоюз, в лице "героического" ордена… решил "осчастливить варваров–язычников", а те не захотели… Конечно пруссы проиграли, т.к. не было единения всех славянских племён, что тоже сегодня даёт повод к размышлению. … фильм отличный, и актеры хорошие» (Опричник).

«Исторические фильмы такого уровня достоверности – редкость, поэтому эта картина мен очень нравится» (Историк).

Еще не вечер. СССР, 1975. Режиссер Николай Розанцев. Сценарист Майя Ганина. Актеры: Инна Макарова, Кирилл Лавров, Рита Гладунко, Римма Маркова, Ольга Маркина, Галина Гальченко, Любовь Малиновская, Юрий Горобец и др. **16,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Розанцев (1922–1980) поставил дюжину фильмов разных жанров, пять из которых («Государственный преступник», «Крутые Горки», «Развязка», «Заговор послов», «Еще не вечер») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Главная героиня драмы «Еще не вечер» встречает позднюю любовь…

Несмотря на участие в фильме целого ансамбля талантливых актеров, советская кинопресса отнеслась к драме «Еще не вечер» довольно прохладно.

К примеру, рецензент журнала «Советский экран» подошла к фильму «Еще не вечер» довольно критически, отметив, что «проблема поздних чувств куда серьезнее, чем это показано» в картине, так как всё сведено к тому, что героиня «сперва очень стесняется, а потом решает, что ничего» (Чайковская, 1975: 9).

Зато многие зрители XXI века эту картину любят до сих пор:

«Фильм удивительный! Смотрела его много раз, но неизменно находила что-то новое, какие-то нюансы, интонации… Актеры играют прекрасно. Главная героиня в исполнении Инны Макаровой — это во многом идеал не только актрисы, но и женщины, человека. Натура многогранная: она умеет работать, любить, радоваться, помогать другим. … Главное — смотрите фильм, но не ищите следов социалистического реализма. Фильм совсем не про это, а про людей — разных, со всеми их слабостями и силой, с проблемами, успехами и неудачами» (М. Морозова).

Литература

Аб Е. А вы учитесь не смотреть, но видеть // Ленинградская правда. 9.02.1986.
Аб Е. История одного преступления // Советский экран. 1983. № 21. С. 7–9.
Агапов Б. «Великое зарево» // Известия. 16.11.1938.
Агапов Б. Возвращение Максима // Известия. 28.11.1938.
Агишева Н. Час платежа // Советский экран. 1984. № 4. С. 7.
Адамович Г. «Юность Максима» // Последние новости. 17.07.1936.
Акивис Д. У опасного порога // Советский экран. 1984. № 13. С.17.
Александров А. «Два бойца» // Труд. 21.09.1943.
Александров А. Стокгольм, 1920 // Советский экран. 1972. № 21. С. 5.
Алперс Б. Возвращение Максима // Советское искусство. 1937. № 24.
Алперс Б. Путевка в звуковое кино // Советское искусство. 28.05.1931.
Алянский Ю. Фильм века // Звезда. 1984. № 1.
Анастасьев А. Академик Дронов на экране // Искусство кино. 1963. № 12. С. 46-49.
Андреев Ф. Другом быть обязан // Советский экран. 1981. № 22. С. 2–3.
Анисов С. Фильм о мужестве и героизме // Советская Белоруссия. 13.01.1959. С. 3.
Аннинский Л. Актер в режиссерском фильме // Актер в кино. М.: Искусство, 1976.
Аннинский Л. Зеркало экрана. Минск: Высшая школа, 1977.
Аннинский Л. Золото // Спутник кинозрителя. 1970. № 5. С. 10.
Аннинский Л. Их кровью... // Искусство кино. 1973. № 1. С. 21–33.
Аннинский Л. Лев Толстой и мы с вами // Советский экран. 1966. № 22.
Аннинский Л. Не в этом дело, тятя! // Экран 1966–1967. М.: Искусство, 1967. С.98–104.
Аннинский Л. Обыкновенный свет // Искусство кино. 1975. № 11. С. 45–55.
Аннинский Л. Притихший вулкан / Мой любимый актер // М.: Искусство, 1988.
Аннинский Л. Санкт–Петербург – Нерчинск // // Советский экран. 1975. № 24. С. 2.
Аннинский Л. Три вспышки // Александр Алов. Владимир Наумов. М.: Искусство, 1989.
Аннинский Л. Шестидесятники и мы. М.: Киноцентр, 1991.
Аннинский Л. Смысл красоты // Искусство кино. 1969. № 12. С. 45–52.
Аннинский Л. Пацаны хотят закурить // Кино. 1983. № 10.
Апенченко Ю. Трудно быть первым // Советский экран. 1972. № 21. С. 4–5.
Аркус Л. Приключения белой вороны. Эволюция «школьного фильма» в советском кино // Сеанс. 2009. № 41–42.
Аронов А. Отблеск надежды // Искусство кино. 1984. № 11. С. 51–60.
Аронов А. Столкновение // Искусство кино. 1983. № 9. С. 44–50.
Асаркан А. «Небо со мной» // Спутник кинозрителя. 1975. № 2. С. 2–3.
Асеев Н. Щорс и Боженко // Красная звезда. 5.03.1939.
Атаманова Н. «Расписание на послезавтра» // Спутник кинозрителя. 1979. № 5.
Афанасьев И. «Калина красная» как отражение настоящего России // Time Out. 2019. http://www.timeout.ru/msk/artwork/366850/review
Бабочкина Н. История убеждает // Искусство кино. 1961. № 5. С. 92–95.
Багаутдинов А., Семенов М. Дом для хрусталя // Colta. 18.08.2017. https://www.colta.ru/articles/cinema/15706–dom–dlya–hrustalya
Багров П. Браун Владимир Александрович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 87–90.
Багров П. Портрет мариниста — К ретроспективе Владимира Брауна // Сеанс. 21.01.2021.
Багров П. Путевка на окраину // Невское время. 22.06.2002.
Багров П. Свой масштаб высоты. Александр Иванов: режиссер и мемуарист // Киноведческие записки. 2002. № 60.
Баскаков В. Бессмертие // Искусство кино. 1978. № 8. С. 30–39.
Баскаков В. Черты кинопроцесса // Искусство кино. 1971. № 2. С. 19–29.
Бауман Е. Судьбы человеческие – судьбы народные // Советский экран. 1966. № 9. С. 2–3.
Бегак Б. Большие и маленькие // Искусство кино. 1948. № 4.
Бегак Б., Громов Ю. Большое искусство для маленьких. М.: Госкиноиздат, 1949.
Без вести пропавший // Советский экран. № 2. 1957. С. 9.
Безенкова М. Взгляд из XXI века: «Баллада о солдате» // Искусство кино. 2002. № 4.
Белова Л. «Дочки–матери». Неожиданный герой // Экран 1974–1975. М.: Искусство, 1976. С. 89–92.
Белявский М. Взрыв после полуночи // Спутник кинозрителя. 1969. № 11. С.2-3.
Белявский М. Выстрел // Спутник кинозрителя. 1967. № 4. С. 13.
Белявский М. Даурия // Спутник кинозрителя. 1972. № 9.
Белявский М. Ветер // Советский экран. 1959. № 1.
Березницкий Я. Олег Табаков крупным планом // Искусство кино. 1963. № 1.
Березницкий Я. Он, она, «Интурист» и авиация // Советский экран. 1975. № 8. С. 9.
Березницкий Я. Ради жизни на земле // Искусство кино. 1964. № 3
Березницкий Я. Уроки «Шумного дня» // Искусство кино. 1961. № 3. С. 74–77.
Берман Б. Заморочки в стиле рок // Советский экран. 1989. № 11.
Берман Б. Из городского фольклора // Искусство кино. 1984. № 9. С. 29–36.
Берман Б. Мальчик Флера стреляет в Гитлера // Московские новости. 21,07.1985.
Бернштейн А.Я. Михаил Геловани. М.: Киноцентр, 1991. 48 с.
Билинкис Я. Без доверия к Толстому // Искусство кино. № 11. С. 97–99.

Бин И. Первый советский фильм-катастрофа// Актеры советского и российского кино. 2003. http://rusactors.ru/film/1/713-prosit-posadki/
Блейман М. Високосный год // Советский экран. 1962. № 3.
Блейман М. Подробно о подробностях // Советская культура. 11.11.1969.
Блейман М. Режиссура – это профессия // Советский экран. 1966. № 7. С. 5.
Блейман М. Спор, решенный историей // Советский экран. 1968. № 4. С. 6-7.
Блейман М. Стиль, отвечающий теме // Искусство кино. 1971. № 4. С. 110–122.
Богомолов Ю. «Европейская история» // Спутник кинозрителя. 1984. № 9. С. 1–3.
Богомолов Ю. «Маленькая Вера» // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.129–130.
Богомолов Ю. «Фронт за линией фронта» // Спутник кинозрителя. 1978. № 9.
Богомолов Ю. Иосиф Хейфиц. Творческий портрет. М.: Союзинформкино, 1986.
Божович В. «Маленькая Вера» // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.128.
Божович В. Жили–были старик со старухой // Искусство кино. 1965. № 8.
Божович В. Старик и виноградник // Искусство кино. 1964. № 7. С. 17-19.
Большаков И. Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны. М.: Госкиноиздат, 1950.
Большаков И.Г. Советское киноискусство в послевоенные годы. М.: Знание, 1952. 40 с.
Бондарева Е. Кино Советской Белоруссии. М.: Искусство, 1975. 318 с.
Бондарева Е. Ожившая береза // Советский экран. 1978. № 19. С. 2–3.
Борисова И. О верности первоисточнику // Искусство кино. 1958. № 12. С. 72-75.
Бородин А. Геноцид, век тринадцатый // Экран. 1973–1974. М.: Искусство, 1975. С. 41–43.
Бочаров А. Непреклонность и порыв («Горячий снег») // Экран 1973–1974. М.: Искусство, 1975. С.15–18.
Брагинский А. «Как тоскуют руки по штурвалу…» // Советский экран. 1974. № 13. С. 2.
Брагинский А. «Нормандия–Неман» // Советский экран. 1960. № 6. С. 2–3.
Братья Васильевы «Чапаев» // Сб. отзывов и статей о фильме «Чапаев». М.: Военфильм, 1935.
Брик О. Знаменательный успех // Знамя. 1935. № 1.
Буров С. «Первоклассница» // Советское искусство. 20.03.1948.
Бурт В. Сказка про вождя мирового пролетариата // Русская планета. 16.09.2019. https://rusplt.ru/kulturnaya–rossiya/skazka–vojdya–mirovogo–36815.html
Быков Д. «Асса» выходит на экраны обычных кинотеатров // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. IV. СПб.: Сеанс, 2002.
Вайсфельд И.В. Правда характеров // Искусство кино. 1954. № 7. С. 95-102.
Ваксберг А. Не рой себе яму! // Советский экран. 1984. № 10. С. 8–9.
Вартанов А. Возмездие // Труд. 29.01. 1971.
Вартанов А. Искусство быть полководцем // Советский экран. 1974. № 4. С. 5.
Вартанов А. Истории, события, характеры // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.134–138.
Вартанов А. Утраты на пути к экрану // Советский экран. 1966. № 7. С. 6-7.
Варшавский Я «Люди на мосту» // Советский экран. 1960. С. 4–6.
Варшавский Я. История возрожденной души // Советский экран. 1987. № 8. С. 19.
Варшавский Я. Когда решаются судьбы // Московская правда. 15.01.1971.
Варшавский Я. Ни слова против совести // Искусство кино. 1968. № 1. С. 9–17.
Варшавский Я. Светлые глаза // Советская культура. 31.10.1959.
Васильев А. «Про шаткую мужественность и стойкую женственность». 2018. https://chapaev.media/articles/10335
Васильева Е. Калина красная // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012.
Виленский Э. Фильм о героическом пароде // Известия. № 231 (6698). 3.10.1938.
Вирен Д. Арнштам Лео Оскарович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 43–37.
Вирен Д. Легошин В.Г. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 263–264.
Вихри враждебные // Советский экран. 1957. № 3. С. 10–11.
Вишневская И. Царь–плотник // Советский экран.1981. № 11.
Вишневский В. Фильм «Щорс» // Правда. 5.03.1939.
Вишняков В. Командование принимает Кольцов // Советский экран. 1980. № 23. С. 2–3.
Вірина Л. Час кличе героя // Мистецтво. 1965. 6(69): 8-9.
Владимирова А. Взгляд из XXI века: «Баллада о солдате» // Искусство кино. 2002. № 4.
Владимирский Б. После детства // Аврора. 1977. № 8.
Власов М. Чрезвычайное происшествие // Искусство кино. 1980. № 11. С. 115–123.
Волков А. Cul–de–sac: “Клятва” Михаила Чиаурели // Postcriticism. 27.10.2017. https://postcriticism.ru/cul–de–sac–klyatva–mihaila–chiaureli/
Волтищ Е.А. Эпопея освобождения // Искусство кино. 1972, № 5. С. 41–54.
Волчек Ю. Восемь баллов // Искусство кино. 1962. № 8. С. 85-88.
Воронковы Д. и К. Проблемы детского фильма // Искусство кино. 1952. № 9. 88–96.
Галанов Б. «Жажда» // Советский экран. 1960. № 3. С. 8–9.Спутник кинозрителя. 1983. № 9.
Галанов Б. «Туннель» // Спутник кинозрителя. 1967. № 2. С. 2–5.
Галанов Б. Вместе с живыми // Литературная газета. 21.01.1964.
Гербер А. «Мальчик, ты кто?» // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.124–129.
Гербер А. Мы смотрели, и мы увидели // Учительская газета. 13.07.1985.
Гербер А. Начинающий человек // Известия. 19.09.1970.
Гладильщиков Ю. Шедевры или долги // Литературная газета. 21.12.1988.
Гордеев Г. Если дорог тебе твой дом. М.: Киноцентр, 1988.
Горелов Д. «Асса». 2.05.2007. https://www.afisha.ru/movie/170143/?reviewid=146372

Горелов Д. Родина слоников. М.: Флюид ФриФлай, 2018. 384 с.
Горелова В. «Братья Карамазовы» // Российский иллюзион. М.: Материк, 2003.
Горницкая Н. Люди и время // Искусство кино. 1966. № 5.
Горных А. «Хроника пикирующего бомбардировщика» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С. 260–265.
Горфункель Е. Эфрос не имитировал кино. 5.03.2020 https://chapaev.media/articles/11179
Горцев С. О фильме Журналист С. Герасимова // Проза.ру. 2013. https://proza.ru/2013/07/29/1930
Граков Г. «Молодая гвардия» // Искусство кино. 1948. № 6. С. 3-6.
Гращенкова И. Басов Владимир Павлович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 60–62.
Гращенкова И. Венгеров В.Я. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 100–102.
Гращенкова И. Воинов К.Н. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 105–107.
Гращенкова И. Калик М.Н. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 207–209.
Гращенкова И. Карелов Е.Е. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 217–219.
Гребнев А. Что может быть интереснее жизни // Советский экран. 1962. № 17. С. 6-7.
Гринберг И. „Даль свободного романа...” // Искусство кино. 1948. № 6. С. 7-10.
Громов Е. Набат Хатыни («Иди и смотри») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.91–95.
Громов Е. Школьный киновальс // Искусство кино. 1981. № 4. С. 34–46.
Грошев А. Образ советского человека на экране. М.: Госкиноиздат, 1952. 248 с.
Грошев А., Гинзбург С., Долинский И., Лебедев Н., Смирнова Е., Туманова Н. Краткая история советского кино. М.: Искусство, 1969. 615 с.
Гульченко В. Песня жаворонка // Советский экран. 1978. № 4. С. 3–4.
Гуральник У. О том, как был потерян роман Тургенева // Искусство кино. 1970. № 2. С. 64–69.
Гуревич Л. Вступление в жизнь // Искусство кино. 1972. № 8. С. 30-45.
Гуревич С. Актуальность экранизации. Три киноверсии романа Н. Островского «Как закалялась сталь» // Вопросы истории и теории кино. Вып. IV. Фильм в социально–культурном контексте. Л.: ЛГИТМиК, 1978.
Гуревич С. Здравствуй, друг Колька! // Искусство кино. 1961. № 8. С.16–22.
Гуров Л. Спор не состоялся // Искусство кино. 1962. № 1. С. 80–83.
Гуттаперчевый мальчик // Советский экран. 1957. № 16. С. 10–11.
Давятан Л. Бег на месте // Искусство кино. 1966. № 2. С. 18-20.
Дементьев А. Верные поиски // Искусство кино. 1956. № 4. С. 3-16.
Дементьев А. О змеях и гангстерах // Советский экран. 1986. № 12. С. 10.
Демин В. В кого выстрелит Флера? // Кино.1985. № 7.
Демин В. Воспитание чувств. М.: Знание, 1980.
Демин В. Город под липами // Спутник кинозрителя. 1971. № 10. С.4.
Демин В. Или-или // Советский экран. 1975. № 14. С. 8-9.
Демин В. Король Лир // Спутник кинозрителя. 1971. № 1. С. 1–2.
Демин В. Падение доверчивой души // Советский экран. 1983. № 4. С. 7–8.
Демин В. Поговорим о кино. М.: Знание, 1984. 64 с.
Демин В. Расплата // Спутник кинозрителя. 1971. № 1. С. 2–3.
Демин В. Сибирячка // Спутник кинозрителя. 1973. № 3.
Демин В. Старшина // Спутник кинозрителя. 1980. № 7.
Демин В. Тимур, которого ждут // Советский экран. 1972. № 17. С. 2-3.
Демин В. Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966.
Демин В. Юнга Северного флота // Спутник кинозрителя. 1974. № 8. С.7.
Демин В. Любовь, музыка и смерть // Кино. 1988. № 5.
Демин В.Фильм, повесть, реальность // Искусство кино. 1974. № 10. С.95-104.
Денищик А. «Чучело» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012 . 552 с.
Дмитриев В. Народ на войне // Искусство кино. 1975. № 9. С. 23–37.
Добин Е. Гамлет. Фильм Козинцева. Л.; М.: Искусство, 1967.
Добин Е. Козинцев и Трауберг. Л.–М.: Искусство, 1963.
Добин Е. От эпопеи к эпизоду // Молодые режиссеры советского кино. Л.; М.: Искусство, 1962.
Добин Е. Трилогия о большевике Максиме // Литературный современник. 1939. № 5–6.
Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: НЛО, 2008.
Добренко Е. Ордена, они же люди, или История с биографией // Киноведческие записки. 2005. № 74.
Добренко Е. Съемки из подполья: диалектика агентурного мышления // Киноведческие записки. 2006. № 79.
Добротворский С. Прасковья Лукьянова все еще защищает родину // Коммерсантъ. 3.09.1994.
Добротворский С. Фильм «Чапаев»: опыт структурирования тотального реализма // Искусство кино. 1992. № 11: 22–28.
Дубровина И. В ожидании глубин // Советский экран. 1974. № 14. С. 2–3.
Дунина С. «Твой современник» // Спутник кинозрителя. 1968. № 2. С. 1–3.
Дымшиц Н. «Начало» // Русское кино. 2006. https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino–0085.shtml
Евсеев А. «Секретарь райкома» // Литература и искусство. 12.12.1942.
Еремин Д. «Зоя» // Известия. 23.09.1944.
Ерохин А. Мир уцелел потому что смеялся. // Литературная газета. 24.05.1989.

Ерохин А. Стенка на стенку // Спутник кинозрителя. 1988. № 12. С. 3.
Ефимов Н. «Герои Шипки» // Ленинградская правда. 28.01.1955.
Жаворонков, 1977, с. 42, 46) (Жаворонков Г. Я, ты, мы... // Искусство кино. 1977. № 9. С. 41–52.
Жаров М. «Вольница» // Правда. 1956. № 72. 12.03.1956. С. 3.
Жежеленко М. Ветер революции // Смена. 21.04.1959.
Зайцев Н. Ничто не забыт и ничто не забыто // Советский экран. 1978. № 16. С. 2–3.
Зак М. Идти к цели // Искусство кино. 1966. № 2. С. 15–18.
Зак М. Только об одном сражении // Искусство кино. 1973. № 3. С. 24–32.
Зак М. Эпоха и лица // Искусство кино. 1968. № 11. С. 19–23.
Заславский Д. Фильм о героизме и мужестве народа // Правда. 27.01.1944.
Захава Б. Повесть о вольнолюбивой душе русского народа // Известия. 1956. № 54. 03.03.1956. С. 3.
Звонак, А., Хведаровіч М. «Чырвонае лісце» // Літаратура і мастацтва. 27.12.1958. С. 3.
Зеленко Н. «Белый Бим – Черное ухо» // Спутник кинозрителя. 1977. № 9.
Земляк В. Подвиг // Искусство кино. 1977. № 5. С. 23-36.
Зоркая Н. В происках правды // Искусство кино. 1958. № 7. С. 74-80.
Зоркая Н. Григорий Чухрай // Портреты. М.: Искусство, 1966.
Зоркая Н. Историко-революционные фильмы // Очерки истории советского кино. Т. 2. М.: Искусство, 1959.
Зоркая Н. История отечественного кино. XX век. М.: Белый город, 2014. 512 с.
Зоркая Н. Крутится, вертится шар голубой... Десять шедевров советского кино М.: Знание. 1998.
Зоркая Н. Мальчик Руслан, отлитый из свинца. // Кино. 1987. №3
Зоркая Н. Начало // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991.
Зоркая Н. О ясности цели // Искусство кино. 1959. № 4.
Зоркая Н. Полет сквозь время // Искусство кино. 1995. № 5.
Зоркая Н. Портреты. М.: Искусство, 1966.
Зоркая Н. Реквием по старому кино // Искусство кино. 1998. № 4. https://old.kinoart.ru/archive/1998/04/n4–article18
Зоркая Н. Советский историко–революционный фильм. М.: Изд–во АН СССР, 1962.
Зоркая Н. Трилогия о Максиме и большевики от Максима до Ленина. Позолоченные, багровые тридцатые // Слово. 26.12.2011. https://www.portal–slovo.ru/art/35974.php
Зоркая Н. Цветок несчастья мы взрастили // Советский экран. 1988. № 21.
Зоркая Н., Шилова И. Михаил Ульянов // Театр. 1974. № 3.
Зоркий А. «Девять дней одного года». 1962. https://www.kino–teatr.ru/kino/movie/sov/38/annot/
Зоркий А. На том стоит русская земля // Искусство кино. 1972. № 3. С. 21-32.
Зоркий А. Пути свободы // Искусство кино. 1973. № 7. С. 51–67.
Зоркий А. Солдатская наука – жизнь // Искусство кино. 1961. № 6. С. 117–120.
Зусева Р. На войне как на войне // Спутник кинозрителя. 1969. № 5. С. 2-3.
Зусева Р. Оправдание или осуждение героя? // Искусство кино. 1954. № 9.
Зусева Р. Распятый остров // Спутник кинозрителя. 1969. № 5.
Иванкина Г. Если вера маленькая // Завтра. 2015. 31.07.2015. http://zavtra.ru/blogs/esli–vera–malenkaya
Иванов А. Как я играл главную роль в уничтоженном фильме «Момент истины» («В августе сорок четвертого»). 2020. https://zen.yandex.ru/media/filmhistory/aleksandr–ivanov–kak–ia–igral–glavnuiu–rol–v–unichtojennom–filme–moment–istiny–v–avguste–sorok–chetvertogo–5e836e65b6ea591e73e4e168?fbclid=IwAR2iuAoebEbrQR8rMTgzt0UO2noZgT5zrVrpa9FyOi6PfAU4nReh2WeYj48
Иванов М. «Аты–баты, шли солдаты». 1996. https://www.timeout.ru/msk/artwork/230324/review
Иванов М. «Дикий мед». 2001. https://www.kino–teatr.ru/kino/movie/sov/1842/annot/
Иванов М. «Друг мой, Колька!» // Film.ru. 2001. https://www.film.ru/movies/drug–moy–kolka
Иванов М. «Овод». 2001 // Film.ru. https://www.film.ru/movies/ovod–0
Иванов М. 2001. «ЧП – Чрезвычайное происшествие» http://www.videoguide.ru/card_film.asp?idFilm=18874
Иванова В. Верить в невозможное // Литературная Россия. 14.05.1965. с. 19.
Иванова В. Ход белой королевы // Спутник кинозрителя. 1972. № 4. С. 6-7.
Иванова Т. «Иванна» // Советский экран. 1960. № 5. С. 2–3.
Иванова Т. Дыхание трагедии // Искусство кино. 1973. № 10. С. 43–49.
Иванова Т. Осенью сорок четвертого // Искусство кино. 1976. № 9. С. 60–70.
Иванова Т. От замысла к воплощению // Советская культура. 7.03.1959.
Иванова Т. Строгость правды // Искусство кино. 1974. № 6. С. 31–36.
Ивановский А. Выполнен гражданский долг режиссера // Кадр. 1961. № 2.
Игнатьева Н. «Испытательный срок» // Советский экран. 1960. № 21. С. 9.
Игнатьева Н. «Фронт без флангов» // Спутник кинозрителя. 1975. № 5.
Игнатьева Н. Быть человеком // Искусство кино. 1963. № 11. С. 97-99.
Игнатьева Н. В пути // Искусство кино. 1961. № 1. С. 90–94.
Игнатьева Н. Люди и время // Искусство кино. 1961. № 7. С. 33–39.
Игнатьева Н. По совести // Искусство кино. 1962. № 9. С. 21-25.
Игнатьева Н. Убить самоё убийство // Искусство кино. 1985. № 12.
Иенсен Т.О. Память души // Искусство кино. 1977. № 7. С. 75–86.
Ильина Н. Я поверила... // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.103–104.
Исаева К. Матвеев Евгений Семенович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 295–298.

Исаева К., Кагарлицкий В. Оправданное доверие (Дебюты молодых актёров) // Искусство кино. 1955. № 10. С. 28-43.
История советского кино: В 4 т. Т. 4. М.: Искусство, 1978.
Кавуненко В. и др. Сто один ужас // Искусство кино. 1968. № 3. С. 53.
Казаринов В. Звание – солдат Отчизны // Советский экран. 1974. № 13. С. 6.
Камшалов А.И. Героика подвига на экране: военно–патриотическая тема в советском кинематографе. М.: Искусство, 1986. 223 с.
Капралов Г. Березы Егора Прокудина // Экран 1974–1975. М.: Искусство, 1976. С.74–76.
Кара С. «Великое зарево» // Ленинградская правда. 11.11.1938.
Караганов А. «Братья Карамазовы» // Спутник кинозрителя. 1969. № 1. С. 12–15.
Караганов А. «Председатель» // Русское кино. 2006. https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino–0068.shtml
Караганов А. Диалектическая емкость образа // Искусство кино. 1981. № 8. С. 46–58.
Караганов А. Донской Марк Семенович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 155–157.
Караганов А. Драма виноватых // Экран 1970–1971. М.: Искусство, 1971. С.57–62.
Караганов А. Современность героической темы // Вопросы киноискусства. М.: Наука, 1964. № 8. С. 5–26.
Караганов А. Современность истории // Искусство кино. 1968. № 8. С. 67–80.
Кардин В. Оба лучше // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 66–73.
Кассиль Л. Человек, волк, лисица и заяц // Советский экран. 1962. № 20.С. 4–5.
Кацев И.Г. Джузеппе Де Сантис. М.: Искусство, 1965. 256 с.
Кваснецкая М. Год последний // Искусство кино. 1968. № 3. С. 11-14.
Кириллова Н.Б. Ярополк Лапшин. Екатеринбург: Сократ, 2015. 320 с.
Киселев И. Романтика подвига // Искусство кино. 1963. № 9. С. 43-45.
Кисунько В. Открывая человека // Искусство кино. 1979. № 2. С. 43-51.
Кичин В. «Емельян Пугачев» // Спутник кинозрителя. 1979. № 8.
Кичин В. Перечитывая страницы романа… // Советский экран. 1972. № 11. С. 9.
Кичин В. Предисловие к судьбе // Советский экран. 1982. № 2. С. 3–4.
Кичин В.С. Противостояние // Искусство кино. 1977. № 1. С. 41–52.
Кладо Н. Нравственность и декларации // Искусство кино. 1967. С. 69–76.
Кладо Н. Сценарий и фильм // Искусство кино. 1940. № 4. С. 20-23.
Кладо Н. Так в чем же дело, критик? // Экран 1966–1967. М.: Искусство, 1967. С.98–104.
Ковалов О. С Лениным в башке, с наганом в руке // Советский экран. 1989. № 10.
Ковалов О. Сатурн, пожирающий детей // Искусство кино. 2010. № 4.
Коварский Н. Дочь родины // Комсомольская правда. 22.09.1944.
Коварский Н. Обвинительный акт против фашизма // Искусство кино. 1938. № 9. С. 28-32.
Кожевников В. «Небо Москвы» // Правда. 10.06.1944.
Кожевников В. Фронт и фланги // Искусство кино. 1975. № 5. С. 123–126.
Козлов И. Встреча со знакомым // Искусство кино. 1963. № 9. С. 34-37.
Козлов Л. Рядом с правдой // Искусство кино. 1958. № 5. С. 27-31.
Кокарева И. «Шестое июля» // Спутник кинозрителя. 1968. № 11. С. 1–5.
Кокорева И. «Возращение Максима» // Спутник кинозрителя. 1966. С. 2–3.
Кокорева И. Гроза над Белой // Спутник кинозрителя. 1968. № 11. С. 6-7.
Кокорева И. Красная площадь // Спутник кинозрителя. 1970. № 12. С. 1.
Колесникова Н. На перекрестке фронтовых дорог // Искусство кино. 1962. № 8. С. 89-91.
Кольцов М. «Великое зарево»: новый фильм Тбилисской киностудии // Правда. 1938. № 301. С. 6.
Корнешов Л. Одна на всех // Советский экран. 1985. № 8. С. 4–5.
Корниенко И.С. Киноискусство Советской Украины. М.: Искусство, 1975. 240 с.
Костенко А. Фильмы о бессмертном подвиге. «Третий тайм» для советского народа. 2015. https://www.sports.ru/tribuna/blogs/koaalnews/944376.html
Красинский А. Письмо из Белоруссии // Советский экран. 1972. № 8. С. 4.
Кремлев Г. «Мы из Кронштадта» // Советский экран. 1966. № 6. С. 20.
Кремлев Г. Михаил Калатозов. М.: Искусство, 1964.
Круглов Р.Г.☐Художественный мир Ф.М. Достоевского на киноэкране: проблема интерпретации (на материале экранизаций романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»): Дис. канд. искусств. СПб.: СПбГИКиТ, 2016. 195 с.☐
Крымова Н. Наша профессия — пламень страшный // Аврора. 1984. № 9.
Кубарев Ю. «Сколько сеялок может тащить К–700?» // Искусство кино. 1973. № 11. С. 51–55.
Кудрявцев С. «Агония». 1997. https://kinanet.livejournal.com/1329687.html
Кудрявцев С. «Асса». 24.09.2006. https://kinanet.livejournal.com/68837.html
Кудрявцев С. «Большая жизнь». 7.12.2007. https://kinanet.livejournal.com/951633.html
Кудрявцев С. «Весенний призыв». 10.04.2007. https://kinanet.livejournal.com/687299.html
Кудрявцев С. «Война и мир». 2006. 17.11.2006. https://kinanet.livejournal.com/245128.html
Кудрявцев С. «Два бойца». 9.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/505000.html
Кудрявцев С. «Жестокость». 16.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/433635.html
Кудрявцев С. «Иваново детство». 1978/2008. https://kinanet.livejournal.com/1279813.html
Кудрявцев С. «Клятва». 6.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/400022.html
Кудрявцев С. «Никто не хотел умирать». 12.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/513942.html
Кудрявцев С. «Они сражались за Родину». 25.09.2006. https://kinanet.livejournal.com/72511.html
Кудрявцев С. «Розыгрыш». 26.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/464589.html

Кудрявцев С. «Старшина». 10.03.2007. https://kinanet.livejournal.com/585416.html
Кудрявцев С. «Степень риска». 17.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/523183.html
Кудрявцев С. «Трясина». 23.05.2007. https://kinanet.livejournal.com/818345.html
Кудрявцев С. «Хроника пикирующего бомбардировщика». 11.04.2007. https://kinanet.livejournal.com/692908.html
Кудрявцев С. «Шестое июля». 15.03.2007. https://kinanet.livejournal.com/604471.html
Кудрявцев С. Сеча на Эльбе // Кино–театр.ру. 3.07.2014. https://www.kino–teatr.ru/blog/y2014/7–3/507/
Кузнецов М. Победы и поражения Егора Трубникова // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 39–44.
Кузнецов М. Старшие и младшие // Советский экран. 1962. № 23.
Кузнецова М. «Мальчик, ты кто?» // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.129–131.
Кузьмина Л. Егоров Юрий Павлович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 171–174.
Кузьмина Л. Иванов А.Г. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С.190–193.
Кузьмина Л. Мотыль В.Я. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 327–330.
Кукаркина Т. Логика успеха // Экран 1976–1977. М.: Искусство, 1978. С.118–121.
Кун М. «Падение Берлина» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012 . С. 158–163.
Куницын Г. Есть о чем поразмыслить // Советский экран. 1973. № 1. С. 2–3.
Кураев М. Живой с живыми // Литература и кино. М.–Л.: Просвещение, 1965.
Курган О. У памяти нет срока давности // Советский экран. 1984. № 7. С. 6–7.
Кучкина О. чтобы жила правда // Искусство кино. 1975. № 5. С. 127–130.
Кушнир Е. Живые и мертвые // Lumier. 2.12.2017.http://www.lumiere–mag.ru/vojna–i–mir–1965–1967–recenziya/
Лаврентьев С. «Суворов»: на взгляд солдата // Искусство кино. 1990. № 5.
Лаврентьев С. «Судьба человека» // Искусство кино. 1989. № 1.
Левшина И. Экраном пропетая песня // Советский экран. 1974. № 3. С. 6.
Леонидов О. «Зоя» // Московский большевик. 24.09.1944.
Липков А. «Директор» // Вечерняя Москва. 13.07.1970.
Липков А. Живем и помним // Комсомольская правда. 12.07.1985.
Липков А. Последний суд // Экран 1970–1971. М.: Искусство, 1971. С.62–69.
Липков А. Что в зеркале? // Советский экран. 1985. № 6. С. 6–7.
Липков А. Шекспировский экран. М.: Искусство, 1975.
Липков А. Постижение любовью // Искусство кино. 1970. № 2. С. 56–64.
Листов В. Тень Пушкина на отечественном экране // Киноведческие записки. 1999. № 42.
Лукин Ю. Журбины… которые Ивановы и не Ивановы // Искусство кино. 1955. № 1. С. 43-51.
Лындина Э. Актеры нашего кино. М.: Эксмо, 2011. 384 с.
Лындина Э. Масленников И.Ф. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 292–295.
Львов Б. «На той далекой, на гражданской…» // Искусство кино. 1967. № 12. С. 64–69.
Львов М. «Как закалялась сталь» // Правда. 30.09.1942.
Львов С. Недостоверно! // Искусство кино. 1962. № 12. С. 25-30.
Макаров А. Не склонившие головы // Искусство кино. 1988. № 5. С. 31-38.
Макаров А. Обвиняются в… // Искусство кино. 1983. № 9. С. 34–44.
Максимов А. Герой пишет свою биографию // Искусство кино. 1975. № 3. С. 19–29.
Малюгин Л. Зрелость Максима // Рабочий и театр. 1937. № 6.
Мамаладзе Т. Сочинение на неожиданную тему // Искусство кино. 1977. № 4. С. 75–84.
Маматова Л. Модель киномифов 30–х годов: гений и злодейство // Искусство кино. 1991. № 3.
Маневич И. О фильме «Великое зарево». Госкиноиздат, 1938.
Маневич И. Спектакль на экране // Искусство кино. 1953. № 7. С. 90–98.
Маневич И. Спектакль на экране // Искусство кино. 1953. № 7. С. 90–98.
Марголина И. «Служили два товарища» Е. Карелова и «Перекоп» И. Кавалеридзе. 2018. https://chapaev.media/articles/7518
Марголит Е. Барнет Борис Васильевич // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 54–58.
Марголит Е. Диалог поколений // Кинематограф оттепели. Кн. 1. М.: Материк, 1996.
Марголит Е. Довженко А.П. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 150–152.
Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории кино 1920–1960–х годов. СПб.: Сеанс, 2012.
Марголит Е. Кинематограф оттепели: К портрету феномена // Киноведческие записки. 2003. №61.
Марголит Е. Луков Леонид Давидович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 279–282.
Марголит Е. Глаза сквозь маску // Лавры кино. 1.02.2017.
Маркова Ф. «О тех, кого помню и люблю» // Спутник кинозрителя. 1974. № 3.
Маркова Ф. Разрушение личности // Советский экран. 1978. № 23. С. 6–7.
Маркулан Я. Знакомьтесь: Илья Авербах // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.82–84.
Марченко В. О меньшем брате и верности («Белый Бим – Черное ухо») // Экран 1977–1978. М.: Искусство, 1979: 98–101.
Марьямов А. «Тарас Шевченко». Фильм о великом поэте // Искусство кино. 1951. № 5. С. 26-30.
Марьямов А. Товарищ Такси // Советский экран. 1975. № 21.
Масловский Г. Семейный портрет // Искусство кино. 1984. № 3. С. 33–43.
Матизен В. Всегда начеку // Новые Известия. 4.02.2010.

Мачерет А. Движение замысла // Искусство кино. 1973. № 4. С. 41–56.
Мачерет А. Последний фильм Ивана Пырьева // Экран 1968–1969. М.,1969. С. 150–151.
Мачерет А. Своеобразие мастерства // Искусство кино. 1956. № 8. С. 14-28.
Мачерет А. Художественные течения в советском кино. М.: Искусство, 1963.
Мачерет А.В. Художественность фильма. М.: Искусство, 1975. 254 с.
Медведев А. «От зари до зари» // Спутник кинозрителя. 1976. № 1. С. 2–4.
Медведев А. Даль «Берега» на плоскости экрана // Литературная газета. 13.06.1984.
Медведев А. Кто он? М.: Искусство, 1968.
Медведев А. У безымянной высоты // Искусство кино. 1977. № 2. С. 44–55.
Медведев А. Что человек должен… // Искусство кино. 1978. № 2. С. 23–37.
Медведев Б. Должен быть человек счастлив? // Советский экран. 1966. № 16. С. 4-5.
Медведев Б. Живые и мертвые // Советский экран. 1964. № 4.
Медведева Г. Репертуар: свет и тени // Советский экран. 1965. № 17. С. 4–5.
Мейлах М. Три фильма Станислава Ростоцкого // Молодые режиссеры советского кино. Л.–М.: Искусство, 1962.
Мериманов В. «Шумный день» // Советский экран. 1961. № 2. С. 6–7.
Мессер Р. Чапаев. М.–Л.: Роскиноиздат, 1934.
Мильдон В. Монолог для хора: двойник–призрак. Образы Ленина и Сталина в советском кино 30–40–х гг. // Киноведческие записки. 1999. № 4.
Миронер Ф. За чистоту душ // Искусство кино. 1963. № 3.
Михайлов А. Путевка в жизнь // Пролетарское кино. М. 1931. № 5–6.
Михалков С. О фильме «Первоклассница» // Культура и жизнь. 31.03.1948.
Мокроусов А. Партия сказала "не надо". Ефим Дзиган на фестивале "Белые столбы" // Коммерсантъ. 2010. № 22. 09.02.2010. С.15.
Мокроусов А. Слишком лояльный Дзиган // Русский журнал. 15.02.2010. http://www.russ.ru/pole/Slishkom–loyal–nyj–Dzigan
Морли Р. «Судьба человека» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С. 184–189.
Мурзина М. Игра в злодеев, или Средство от Антигон // Известия. 23.02.1988.
Мхеидзе Г. В кинотеатрах страны начинается показ «Дорогой Елены Сергеевны» ‹…› // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. IV. СПб.: Сеанс, 2002.
Нарлиев Х. Наше кровное // Искусство кино. 1977. № 11. С. 93–95.
Наумов Владимир // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. 2. СПб: Сеанс, 2001.
Нефедов Е. «Коллеги» // All of Cinema. 18.02.2019. http://allofcinema.com/kollegi–kollegi–1962/#ixzz6J6weBWVF
Нефедов Е. «Они сражались за Родину».// World Art. 27.11. 2007. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=10730
Нефедов Е. «Освобождение». All of Cinema. 2016. 7.09.2016. http://allofcinema.com/osvobozhdenie–ognennaya–duga–osvobozhdenie–ognennaya–duga–1969/
Нефедов Е. «Чучело» // World Art. 13.05.2010. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4711
Нечай О.Ф. Несостоявшийся диалог: К итогам киногода–79 // Сов. Белоруссия. 1980. 28.05.1980.
Никольская Т.К. Пророчества в пятидесятнических общинах советской эпохи: мнения и интерпретации // Aliter. 2019. № 12. С. 92-93.
Новогрудский А. «Колыбельная» // Советский экран. 1960. № 12. С. 8.
Нодель Ф. Адрес – новое поколение // Искусство кино. 1971. № 3. С. 89–95.
Нормандия-Неман // Искусство кино. 1960. № 3.
Оганов Г. С миссией мира // Искусство кино. 1964. № 8. С. 41-43.
Олеша Ю. Замечательный фильм // Литературная газета. 26.12.1937.
Орлов В. «Хроника пикирующего бомбардировщика» // Спутник кинозрителя. 1968. № 5. С. 8–9.
Орлов В. Правда и ее подобие // Советский экран. 1966. № 3. С. 2–3.
Орлов Д. Это – мы, это о нас… // Искусство кино. 1972. № 10. С. 63–75.
Островский Д. Кто они? // Экран 1970–1971. М.: Искусство, 1971. С.84–87.
Оттен Н. Герой и тема // Кино. № 15. 1939.
Оттен Н. Факты биографии и образ героя // Искусство кино. 1948. № 3. С. 21–23.
Павлова И. Элем Климов: жизнь и судьба // Экран и сцена. 2003. № 25.
Павлова М. Илья Фрэз. М.: Искусство, 1985.
Павлова М. Татьяна Лукашевич // 20 режиссерских биографий. М.: Искусство, 1971.
Павлючик Л.В. От исповеди к эпосу: судьба и фильмы В. Турова. М.: ВБПК, 1985. 112 с.
Папава М. «Сыновья» // Искусство кино. 1946. № 4. С. 13-15.
Папава М. В порядке реплики // Искусство кино. 1959. № 4: 30-31.
Папава М. Радость неожиданной встречи // Искусство кино. 1965. № 6. С.69-72.
Парфенов Д. Братья Васильевы // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 96–99.
Парфенов Л. «Мы из Кронштадта» // Русское кино. 2006. https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino–0032.shtml
Парфенов Л. Герасимов С.А. // Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИ киноискусства, 2010. С. 120–123.
Петров А. О фильме «Пржевальский» // Искусство кино. 1952. № 3. С. 70-80.
Петровский М. Три мёртвых петли («В мёртвой петле») // Советский экран. 1963. № 1. С. 37.

Писаревский Д. «Наши знакомые» // Спутник кинозрителя. 1969. № 6. С. 5.
Писаревский Д. Далеко на Западе // Спутник кинозрителя. 1969. № 6. С. 6.
Писаревский Д. Тихий Дон // Д. Писаревский. 100 фильмов советского кино. М.: Искусство, 1967.
Питляр И. Найденное и потерянное // Искусство кино. 1960. № 12. С. 75-78.
Платонов Ю. Через годы, через расстояния… // Советский экран. 1982. № 9. С. 4.
Плахов А. Забыть не вправе // Искусство кино. 1978. № 6. С. 49–57.
Плахов А. Кинолетопись подвига. М.: Союзинформкино, 1985.
Плахов А. Несколько послесловий к дождю. Дружба народов. 1986. № 4.
Погожева Л. «Падение Берлина» // Искусство кино. 1950. № 1. С. 10-14.
Погожева Л. Из дневника критика // Искусство кино. 1959. № 6.
Погожева Л. Из книги в фильм (творческие принципы экранизации). М.: Искусство, 1961.
Погожева Л. Образы романа и фильма // Искусство кино. 1957. № 12. С. 27-35.
Погожева Л. Сквозь годы // Искусство кино. 1967. № 12.
Погожева Л. Творческая экранизация // Искусство кино. 1958. № 7. С. 61–73.
Погостина В. Стать человеком // Искусство кино. 1965. № 3. С. 38-40.
Поздняев К. «В мирные дни» // Искусство кино. 1951. № 3. С. 25-27.
Притуленко В. Тени в раю. Детское кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1993. № 8.
Прохорова Е. «Белорусский вокзал» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С. 281–286.
Пудовкин В. «Два бойца» // Правда. 6.10.1943.
Разумовский А. Путь к Максиму // Рабочий и театр. 1935. № 4.
Рассадин С. Статья не на тему // Советский экран. 1977. № 22.
Рассадин С. Удача! // Советский экран. 1971. № 5. С. 2–5.
Рассадин С. Фантазия на тему // Искусство кино. 1976. № 5. С. 76–91.
Рассадин С. Легко ли быть?… Полемические заметки о новом фильме «Асса» // Известия. 9.02.1988.
Ревич В. "На твоих широких улицах, юго–западный район…" // Спутник кинозрителя. 1989. № 4. С. 8–9.
Ревич В.А. Кинодетектив: уголовный розыск и художественный поиск. М.: ВБПК, 1983. 160 с.
Розанов Б. «Валерий Чкалов» // Красная звезда. 7.03.1941.
Розен С. Фильм понравился… // Искусство кино. 1957. № 1. С. 117-120.
Романенко А. Они и мы // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.43–48.
Ромм М. и др. Правду жизни – на экран! // Советская культура. 1955. 5.07.1955. с. 3.
Ростоцкий С. Крымов наш // Коммерсантъ Weekend. 2019. № 9. С. 22.
Ростоцкий С. Правила игры // 90–е. Кино, которое мы потеряли. М., 2007.
Рудалев В. Юнги из сорок третьего // Советский экран. 1974. № 18. С. 4.
Рудницкий К. Главный приз // Советский экран. 1975. № 2.
Рудницкий К. Простые истины // Искусство кино. 1974. № 6. С. 36–51.
Рунин Б. Беспощадное авторское сочувствие // Советский экран. 1975. № 5. С. 1–3.
Рунин Б. Четверо против волчьей стаи // Советский экран. 1975. № 20.
Рунин Б. Эхо прошедшей войны // Советский экран. 1974. № 18. С. 2–3.
Рыбак Л. Марк Бернес. 1975. http://istoriya-kino.ru/books/item/f00/s00/z0000024/st002.shtml
Рыбак Л. Матери не забывают // Советский экран. 1975. № 8. С. 4–5.
Рябоконь А. Метафизическая реальность в фильме «Идиот» И. Пырьева // GITIS. Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019. № 4. С. 62–76.
Саввина И. Однополчане… // Искусство кино. 1971. № 5. С. 42–51.
Савинченко Н.В., Широков А.И. О фильме «Шестое июля» // Огонек. 1970. № 13. С.25.
Савицкий Н. О подвиге народном // Советский экран. 1981. № 4. С. 3–4.
Савицкий Н. Случай с инспектором Зыкиным // Советский Экран. 1983. № 12. С. 6–7.
Салынский А. Принципиальная удача искусства // Искусство кино. 1963. № 7. С. 25-31.
Салынский Д. Дзиган Ефим Львович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 147–150.
Самарин Ю. Мы ищем понимание и любовь («Пацаны») // Экран 1982–1983. М.: Искусство, 1985. С.93–95.
Сартр Ж.–П. По поводу «Иванова детства». 1963 // Андрей Тарковский: Начало… и пути. М., 1994.
Свободин А. Люди и тени (Размышления о фильме «Бег») // Комсомольская правда. 30.01. 1971.
Сеидбейли Г. Бессмертью навстречу // Искусство кино. 1967. № 7. С. 79–82.
Селезнева Т. Кем быть человеку? // Нева. 1977. № 10.
Сергеев Д. Гулом восстаний, на эхо помноженным… // Советский экран. 1966. № 19. С. 1–3.
Сиамская Н. Нельзя умирать побежденным! // 25–й кадр. 2010. 21.08.2010. http://www.25–k.com/page–id–858.html
Сидоренко А. «Феномены кино»: Витаутас Жалакявичюс // Кинопарк. 26.11.2007. https://kinopark.by/chtivo/181.html
Симонов К. От поколения к поколению // Экран 1971-1972. С.16.
Слепков В. Рождение большевика // Рабочий и театр. 1934. № 16.
Смаль В. «Красные листья» // Советская Отчизна. 1959. № 1. С. 179–184.
Смелков Ю. Дуэль на шпагах или столкновение идей? // Советский экран. 1974. № 11. год
Смелков Ю. От хорошего до плохого один шаг // Советский экран. 1975. № 8. С. 8–9.
Смирнов Н. «26 комиссаров» Николая Шенгелая и «26 бакинских комиссаров» Аждара Ибрагимова. 2018. https://chapaev.media/articles/7515
Смирнов Н. 1918 год. Левоэсеровский мятеж. «Шестое июля» Юлия Карасика. 2017. https://chapaev.media/articles/7514
Собкин В. Школа тридцать лет спустя после «Чучела» // Учительская газета. 2012. № 38.

Соболев Р. «Бабье царство» // Спутник кинозрителя, 1968. № 3. С. 2–3.
Соболев Р. «Начало», не имеющее конца // Экран 1970–1971. М.: Искусство, 1971. С.69–74.
Соболев Р. Человек делает выбор // Искусство кино. 1984. № 11. С. 40–50.
Советское кино / Ред. В. Полуянов. М.: Искусство, 1937. 155 с.
Соколов В. «В самом конце этой долгой и трудной войны...» // Советский экран. 1968. № 4. С. 3.
Соколов В. Багряные зори // Советский экран. 1972. С. 4–5.
Соколянский А. Белая гвардия и народная воля // Искусство кино. 2004. № 1.
Соловьева И. Жили–были старик со старухой // Искусство кино. 1965. № 8.
Соловьева И. Люди, память и история // Искусство кино. 1966. № 3. С.20–30.
Соловьева И. Человек по имени Гамлет // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 94–100.
Стариков Д. На rendes–vouz с Россией // Искусство кино. 1970. № 5. С. 107–120.
Стишова Е. «Волчья яма» // Спутник кинозрителя. № 4. С. 4.
Стишова Е. Другая жизнь // Искусство кино. № 3. 1989.
Стишова Е. Мистерия вокзала // Искусство кино. 1992. № 4.
Стишова Е. Не будем поддаваться эйфории // Советский экран. 1989. № 1. С. 12–14.
Стишова Е. Пароль «Асса»: как фильм Сергея Соловьева стал манифестом поколения Цоя // Искусство кино. 2019. 23.03.2019. https://kinoart.ru/opinions/parol–assa–pochemu–film–sergeya–solovieva–stal–manifestom–pokoleniya–tsoya
Стрекалов И. Философ советского кино. Михаил Калик // 25-1 кадр. 11.01.2019. https://www.25-k.com/page-id-5134.html
Суменов Н. Один день и вся жизнь // Искусство кино. 1976. № 7. С. 18–25.
Суменов Н. Поэма о братстве («Солдаты свободы») // Экран 1976–1977. М.: Искусство, 1978. С.78–83.
Суменов Н.М. Они и мы. М.: Знание. 1989.
Сурков Е. Егор Трубников и его время // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 34–39.
Сурков Е. Размышления у истоков // Искусство кино. 1971. № 1. С. 15–29. № 2. С. 29–44.
Сухаревич В. «Степень риска» // Спутник кинозрителя. 1969. № 3.
Сэпман И. Героическая судьба // Искусство кино. 1971. № 3. С. 72–78.
Сэпман И. Лаврецкий, Протасов и другие // Ленинградская правда. 18.09.1969.
Тарле Е. «Кутузов» // Правда. 15.03.1944.
Тверской М. Идет революция! // Советский экран. 1967. № 21. С. 10–11.
Тимофеевский А. В самом нежном саване // Искусство кино. 1988. № 8.
Толченова Н. Николай Бауман // Спутник кинозрителя. 1968. № 4. С. 2-3.
Толченова Н. Первый курьер // Спутник кинозрителя. 1968. № 4. С. 4-7.
Толченова Н. Сергей Лазо // Спутник кинозрителя. 1968. № 3. С. 8-9.
Толченова Н. Сила преодоления // Искусство кино. 1981. № 5. С. 43–51.
Трофименков М. «Трое вышли из леса». Драма доверия // Коммерсантъ Weekend. 2016. № 24. С. 15.
Трофименков М. Женщина советского лейтенанта // Коммерсантъ-Weekend. № 33. 29.08.2014. С. 28.
Трошин А. Доброта и доверие // Литературная Россия. 15.07.1977.
Трояновский В. Новые люди шестидесятых годов // Кинематограф оттепели. Кн. 2. М.: Материк, 2002.
Трояновский В. Человек оттепели (50–е годы) // Кинематограф оттепели. Книга первая. М.: Материк, 1996.
Трояновский В. Это — мы. // ИК. 1995. № 5
Трояновский В. Человек оттепели: явление первое // Киноведческие записки. 1995. № 26.
Туровская М. «Да» и «нет» // Искусство кино. 1957. № 12.
Туровская М. «Жестокость» // Российский иллюзион. М.: Материк, 2003. http://turovskaya.seance.ru/texts/200305/
Туровская М. Встретились два фильма // Искусство кино. 1957. № 3.
Туровская М. Гамлет и мы // Новый мир. 1964. № 9.
Туровская М. Да и нет. М.: Искусство, 1966.
Туровская М. Михаил Ромм, или Двадцать пять лет спустя... // Обыкновенный фашизм. СПб, 2006.
Туровская М. Прозаическое и поэтическое кино сегодня // Новый мир. 1962. № 9. С. 239–255
Туровская М. Сила веры // Искусство кино. 1971. № 1. С. 30–37.
Туровская М. Спорт? Спорт! Спорт... // Советский экран. 1973. № 14. С. 6–7.
Туровская М. Фильмы «холодной войны» // Искусство кино. 1996. № 9. С. 98–106.
Туровская М. Памяти текущего мгновения: Очерки, портреты, заметки. М.: Советский писатель, 1987.
Тюрин Ю. «Тихий Дон» // Русское кино. 2006. https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino–0055.shtml.
Тюрин Ю. Былинное время Руси // Советский экран. 1982. № 15. С. 12–13.
Тюрин Ю. Дети после войны («Подранки») // Экран 1977–1978. М.: Искусство, 1979. С.92–97.
Тюрин Ю. Погода на послезавтра // Искусство кино. 1979. № 6. С. 37–45.
Урнов Д. Движение времен // Искусство кино. 1971. № 4. С. 122–136.
Устинова А. Фильм «Директор» и его критики // Искусство кино. 1970. № 12. С. 47–61.
Федоров А. «В августе 44–го...» / «Момент истины» (СССР, 1975): фильм, который уже никогда не увидят зрители. 2020. https://zen.yandex.ru/media/filmhistory/v–avguste–44go––moment–istiny–sssr–1975–film–kotoryi–uje–nikogda–ne–uvidiat–zriteli–5e5e808671afd456ce86bd5d?fbclid=IwAR3Kzuao57hCcuPbEqakatBmV5GkrRHnsF41vCNomCPGDOo2PA46q3rpo3E
Федоров А. и др. Школа и вуз в зеркале западного и отечественного кинематографа. М., 2019. http://kinopressa.ru/library
Федоров А. Интервью с режиссером Андреем Смирновым. 1981. https://www.kino–teatr.ru/kino/art/pr/343/
Федоров А. Когда Великий Немой заговорил... 3.02.2007. https://www.kino–teatr.ru/kino/art/kino/203/

Федоров А. Опыт герменевтического анализа советских аудиовизуальных медиатекстов антирелигиозной тематики на занятиях в студенческой аудитории // Инновации в образовании. 2013. № 7. С. 78–94.
Федоров А. Отражения: Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей. М.: Изд–во МОО «Информация для всех», 2017. 389 с. http://kinopressa.ru/library
Федоров А. Почему был запрещен «шпионский фильм» «Всегда начеку!». 2020. https://zen.yandex.ru/media/filmhistory/pochemu–byl–zaprescen–shpionskii–film–vsegda–nacheku–sssr–1973–5ef12066fad6a104c7ab9d4d
Федоров А. Структурный анализ медиатекста: стереотипы советского кинематографического образа войны и фильм В. Виноградова «Восточный коридор» (1966) // Вопросы культурологии. 2011. № 6.
Филатова И. Смерть «от пятого акта» // Смена. 1989. № 16.
Филимонов В. Кеосаян Э.Г. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. Т. 1. С. 224–227.
Филимонов В. Кулиш С.Я. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 257–260.
Филимонов В. Лукашевич Т.Н. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 274–276.
Филимонов В. Любимов П.Г. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 284–287.
Фоменко Л. Третья, завершающая // Искусство кино. 1959. № 7. С. 48-55.
Фомин В. Пересечение параллельных. М.: Искусство, 1976.
Фомин В., Маматова Л. Агония // Российский иллюзион. М.: Материк, 2003.
Фрейлих С. Воспитание чувств // Советский экран. 1968. № 18.
Фрейлих С. Герой нашего времени // Экран 1967–1968. М.: Искусство, 1968. С.14–18.
Фрейлих С. Николай Экк // 20 режиссерских биографий. М.: Искусство, 1971.
Фрейлих С. Один день революции // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.60–63.
Фрейлих С. Судьба Григория Мелехова // Искусство кино. 1958. № 1.
Фролов В. Поэма о друге–солдате // Советская Россия. 5.12.1959.
Фролов В. Саша Зеленин и его друзья // Искусство кино. 1963. № 4. С. 97-99.
Халтурин Г. Где он, ветер эпохи? // Советская культура. 9.05.1959.
Ханютин Ю. Во имя жизни // Известия. 28.01.1964.
Ханютин Ю. Из леса... в пустыню // Искусство кино. 1958. № 10. С. 99-101.
Ханютин Ю. Предупреждение из прошлого. М.: Искусство, 1968.
Ханютин Ю. Солдатская работа // Советский экран. 1975. № 10. С. 12–13.
Ханютин Ю. Трагедия, которая не рассказана // Искусство кино. 1959. № 9.
Ханютин Ю. Трудные судьбы (1957) // Искусство кино. 1995. № 6.
Ханютин Ю. Художественное кино второй половины 30–х годов // История советского кино. 1917–1967. Т.2. М.: Искусство, 1973.
Ханютин Ю. Сергей Бондарчук // Искусство кино. 1962. № 7
Хикс Дж. «Радуга» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012.
Хлоплянкина Т. «Всё, что было не со мной, помню...» // Советский экран. 1972. № 9. С. 4-5.
Хлоплянкина Т. «Приваловские миллионы» // Спутник кинозрителя. 1973. № 9.
Хлоплянкина Т. «Рейс 222» // Спутник кинозрителя. 1986. № 2. С. 4–5.
Хлоплянкина Т. «Это сладкое слово – свобода» // Спутник кинозрителя. 1973. № 9.
Хлоплянкина Т. Жестокие игры // Литературная газета. 10.10.1984.
Хлоплянкина Т. На стыке с документом // Искусство кино. 1983. № 10. С. 26–33.
Хлоплянкина Т. На той далекой, на гражданской // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.70–74.
Хлоплянкина Т. Софья Грушко // Спутник кинозрителя. 1972. № 3. С. 16.
Хренов Н. Пресса о фильме // Искусство кино. 1969. № 9.
Целиковская Н. «Легенда о Тиле» // Спутник кинозрителя.1977. № 12.
Цимбаев Н. «На семи ветрах»: фильм о войне (наблюдения историка) // История страны. История кино. М.: Знак, 2004.
Цимбал С. Образ Ленина в кино // Искусство кино. 1939. № 9.
Чайковская О. Об эмансипации и вечерней заре // Советский экран. 1975. № 19. С. 8-9.
Чалмаев В. С поправкой на «величавость» // Искусство кино. 1960. № 9. С. 68-70.
Чаплина Н. Прости нас, Чучело! // Смена. 3.10.1984.
Чахирьян Г. Сценарий и пьеса // Кино. 4.10.1938.
Черепанов Ю. Наш характер // Советский экран. 1986. № 4. С. 10.
Черепанов Ю. О людях, о долге своем // Советский экран. 1982. № 21. С. 4–5.
Черненко М. "...И лично Отечеству нужен" // Искусство кино. 1968. № 8.
Черненко М. «Ягуар» // Спутник кинозрителя. 1987. № 2. С. 8–9.
Черниченко Ю. Что нам стоит дом построить // Экран. М.: Искусство, 1975. С. 88–91
Чернов С. Красная площадь // Советский экран. 1969. № 23. С. 1.
Чиаурели М. Воплощение образа великого вождя // Искусство кино. 1947. № 1. С. 8.
Чухрай Г. В защиту фильмов Ромма о Ленине // Искусство кино. 1997. № 10. С. 128–130.
Шалуновский В. «Доживем до понедельника» // Спутник кинозрителя. 1968. № 10. С.1.
Шалуновский В. «Служили два товарища» // Спутник кинозрителя. 1968. № 10. С. 13.
Шалуновский В. Годы и люди // Искусство кино. 1959. № 8. С. 97–103.
Шалуновский В. Торжество справедливости // Искусство кино. 1978. № 3. С. 14–29.
Шаров А. Чистый тон // Искусство кино. 1968. № 9.
Шацилло Д. Воспитание чувств // Советский экран. 1975. № 24.

Шацилло Д. Поэма о войне и мире («Берег») // Экран 1983–1984. М.: Искусство, 1986. С.61–64.
Швыдкой М. Мир книги и мир фильма // Искусство кино. 1978. № 9. С. 101–112.
Шемякин А. Кончаловский и Тарковский: вместе и врозь // Кинематограф оттепели. Кн. 2. М.: Материк, 2002.
Шемякин А. Овод // Сеанс. № 8. 1993.
Шепотинник П. Такая нелегкая служба... // Искусство кино. 1980. № 7. С. 41–48.
Шилова И. «Весенний призыв» // Спутник кинозрителя. 1977. № 2.
Шилова И. «Розыгрыш» // Спутник кинозрителя.1977. № 2.
Шилова И. Александров Г.В. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 16–18.
Шилова И. Алов А. и Наумов В. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 20–23.
Шилова И. Жалакявичюс В. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 178–180.
Шилова И. Калатозов М.К. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИЕ, 2010. С. 205–207.
Шилова И. Климов Элем Германович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 227–229.
Шилова И. Победа и поражение // Киноведческие записки. 1993. № 17.
Шилова И. Чухрай Григорий Наумович // Кино. Энциклопедический словарь. М.: Сов. Энциклопедия, 1986. С. 490.
Широкий В. Постигая народный характер // Искусство кино. 1980. № 4. С. 48–60.
Шитова В. Девять фильмов одного года // Искусство кино. 1962. № 11.
Шитова В. День ангела // Спутник кинозрителя. 1969. № 2. С. 10-11.
Шитова В. Лео Арнштам // Кинокалендарь 1989. М., 1990.
Шитова В. О том, что свято // Комсомольская правда. 24.01.1961.
Шитова В. В своем контексте, или «Две песни о Родине» кинорежиссера Сергея Соловьева // Киноведческие записки. 1989. № 4.
Шкловский В. «Крейсер «Варяг» // Искусство кино. 1947. № 3. С. 21-24.
Шкловский В. «Щорс» А. Довженко // Кино. 5.05.1939.
Шкловский В. О «Чапаеве» еще раз // Литературная газета. 1935. № 32.
Шкловский В. Особое мнение. О фильме «Петр I» // Кино. 1937. № 46.
Шкловский В. Победа русского народа // Кино. 2.11.1938.
Шкловский В. Ситуация и коллизия // Вопросы кинодраматургии. Вып. 3. М.: Искусство, 1959. С. 24–62.
Шмыров В. «Молодая гвардия» // Искусство кино. 1988. № 11. С. 106–109.
Шолохов С. Иные времена – иные песни // Искусство кино. 1987. № 10. С. 31-38.
Шпагин А. Революция шестидесятников. 2018. // Арзамас Академия. https://arzamas.academy/materials/397
Шпагин А. Религия войны. Субъективные заметки о богоискательстве в кинематографе о войне // Искусство кино. 2005. № 6.
Шпагин А. Свет неугасшей «Звезды» // Искусство кино. 1990. № 5. С.16–19.Грошев А. и др. Краткая история советского кино. М.: Искусство, 1969.
Штиглегтер *М.* «Иди и смотри» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С. 379–382.
Шумаков С. «Маленькая вера» // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.131.
Шумаков С. «Нет повести печальнее...» // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.131–134.
Щербак Ю. Сопричастность истории // Искусство кино. 1982. № 8. С. 86–93.
Щербаков К. Без снисхождения // Искусство кино. 1970. № 6. С. 42–48.
Щербаков К. В доме Васильевых // Искусство кино. 1975. № 6. С. 20–28.
Щербаков К. Движение характера, движение времени // Искусство кино. 1974. № 3. С. 52-58.
Щербаков К. Пять страниц про драку // Искусство кино. 1986. № 8. С. 41–43.
Щербаков К. Только правда? // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.99.
Щербина В. Перед бурей // Правда. № 282, 09.10.1957. С. 4.
Щиголев А. Взгляд из XXI века: «Баллада о солдате» // Искусство кино. 2002. № 4.
Щукин М. Фольклорная сказка. Без перестроечного контекста. 2018. https://chapaev.media/articles/10280
Эйдельман Н. Чувство истории // Советский экран. 1975. № 24. С. 5.
Эйзенштейн С. Ленин в наших сердцах // Известия. 6.04.1939.
Эйзенштейн С.М. Ленин в наших сердцах // Известия. 6.4.1939.
Эрмлер Ф. Цена настоящего счастья // Искусство кино. 1957. № 2.
Эрштрем А. «Укрощение огня» // Спутник кинозрителя. 1972. № 10.
Юренев Р. «Герои Шипки» // Московская правда. 22.02.1955.
Юренев Р. «Дорогая Елена Сергеевна» // Советская культура. 1988. № 64.
Юренев Р. «Путевка в жизнь» // Советский экран. 1981. №11. С. 18.
Юренев Р. Книга фильмов. М.: Искусство, 1981.
Юренев Р. Неукротимость (К 75–летию И. Пырьева) // Экран 1976–1977. М.: Искусство, 1978. С.136–142.
Юренев Р. Рожденный дружбой фильм // Искусство кино. 1954. № 2. С. 55-64.
Юренев Р. Судьба адмирала (“Адмирал Нахимов” Всеволода Пудовкина). 1946 // Книга фильмов. М.: Искусство, 1981.
Юренев Р. Сценарист, режиссер, фильм // Искусство кино. 1952. № 1. С. 89-97.
Юренев Р. Так победим! // Советское искусство. 1950. 27.06.1950.
Юренев Р. Трудная жизнь «Большой жизни» // Советский экран. 1989. № 4.
Юренев Р. Фильмы о Великой Отечественной войне // Очерки истории советского кино: В 3 т. Т. 3: 1946–1956. М.: Искусство, 1961.

Юренев Р. Человеку нужна правда! // Советский экран. 1961. № 10. С. 8, 13.
Юренев Р. Человеческое // Искусство кино. 1962. № 9. С.16-20.
Юткевич С. Цена шпаги // Искусство кино. 1971. № 5. С. 73–88.
Ягункова Л. В обход темы // Искусство кино. 1972. № 11. С. 75–82.
Якубович О. «Мы из Кронштадта» // Советский экран. 1986. № 9. С. 22.
Янушевская И. С любовью к человеку // Искусство кино. 1958. № 10. С. 96-99.
Ebert, R. "War and Peace". Chicago Sun–Times. 22.06.1969. https://www.rogerebert.com/reviews/war–and–peace–1969
Godard, J.–L. "Lutteur et clown". Cahiers du Cinéma. 1959. N 94.
Keghel, I. de (2009). Meeting on the Elbe (Vstrecha na EI'be): A visual representation of the incipient Cold War from a Soviet perspective. *Cold War History 9*, N 4: 455–467.
Moskovitza. «Максимка». 6.07.2009. https://moskovitza.livejournal.com/36954.html

Самые кассовые советские фильмы в жанре комедии

Бриллиантовая рука. СССР, 1969. Режиссёр Леонид Гайдай. Сценаристы: Морис Слободской, Яков Костюковский и Леонид Гайдай. Оператор Игорь Черных. Актеры: Юрий Никулин, Андрей Миронов, Нина Гребешкова, Анатолий Папанов, Станислав Чекан, Нонна Мордюкова, Светлана Светличная и др. **76,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссёр Леонид Гайдай (1923–1993) поставил 17 игровых полнометражных фильмов, 11 из которых ("Бриллиантовая рука", "Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика", "Операция "Ы" и другие приключения Шурика", "Иван Васильевич меняет профессию", "Спортлото–82", "Не может быть!", "Двенадцать стульев", "За спичками", "Совершенно серьёзно" (альманах, режиссеры других новелл – Э. Рязанов, Н. Трахтенберг, Э. Змойро, В. Семаков), "Деловые люди", "Опасно для жизни!") вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Сегодня пародийная комедия Леонида Гайдая «Бриллиантовая рука» – бесспорная классика кинематографа. Однако после триумфального выхода этого фильма на экраны (76,7 млн. зрителей за первый год демонстрации и итоговое третье место в списке самых кассовых советских фильмов) «на режиссера начала нападать критика, упрекая мастера в отсутствии глубоких общественных проблем» (Волков, Милосердова, 2010: 111).

Вот типичный пример такого рода критики с позиций «социалистического реализма»: «смысла маловато в этой безудержно веселой кинокомедии «Бриллиантовая рука». Зато есть трюки. Много–много старых–престарых трюков, рассчитанных на зрителей не очень высокого интеллектуального уровня. О ком фильм? О контрабандистах? Но они выглядят в комедии столь убогими и примитивными, что их и в расчет–то можно не принимать. Об отечественных прожигателях и прожигательницах жизни? Но они словно сошли с карикатур пятнадцатилетней давности. Фильм о необычайных приключениях скромного бухгалтера Семен Семеныча… состоялся бы, если б положительным героям фильма противостояли выразительные отрицательные персонажи, если б их столкновение привлекало наше внимание к каким–то нравственным конфликтам времени, если б мы увидели в комедии современного злодея, в каком–то новом, ранее нами не замеченном обличии. «Бриллиантовая рука» не только не открыла ничего нового, она и прежние–то наши недостатки так добродушно изобразила…» (Молодой коммунар, 1969).

Однако далеко не все кинокритики тех времен отнеслись к «Бриллиантовой руке» столь негативно. Восторженную рецензию об этом фильме написал, например, Д. Писаревский, утверждая, что «задуманный в «Бриллиантовой руке» эксперимент синтеза жанров удался. Цветной и широкоэкранный «кинороман в двух частях из жизни контрабандистов с прологом и эпилогом» получился остросюжетным и занимательным, смешным и ироничным. … фильм поставлен весело, озорно, в стремительном темпе. Он буквально ошеломляет каскадом сюжетных неожиданностей, комедийных трюков, остроумных реплик» (Писаревский, 1970: 58).

Уже в XXI веке С. Кудрявцев отметил, что «бриллиантовая рука» была у самого Леонида Гайдая – и он, подобно царю Мидасу, превращал в золото почти всё, к чему прикасался. В Америке был бы при жизни мультимиллионером наподобие Стивена Спилберга – благодаря своим комедиям, принёсшим советскому кино целое состояние. Аудитория в кинотеатрах СССР на лентах Гайдая составила около 600 млн. человек» (Кудрявцев, 2006).

Кроме того С. Кудрявцев, а потом и Д. Говард (Говард, 2016), наглядно показали, что пародийность «Бриллиантовой руки» во многом направлена на шпионские ленты и «бондиану»…

А Е. Нефедов, на мой взгляд, не без оснований утверждает, что «Бриллиантовая рука» помогала многомиллионной аудитории, смеясь до упаду, избавиться «от наследия прошлого, от бесчисленных комплексов, в каковых подчас стыдились признаться даже себе.

Будь то подспудная тяга к запрещённой эротике (Светличная в облике «невиноватой» соблазнительницы достойна звания «народного секс–символа»!), боязнь мест не столь отдалённых или «проклятие» огромного Острова невезения, населённого людьми–дикарями, вроде бы и не бездельниками; по–своему гениальная песня на музыку Зацепина и слова Дербенева, как и анархистское, по–русски разудалое сочинение «Про зайцев», без труда прочитывается в иносказательном ключе» (Нефедов, 2006).

Хорошо известно, что фантастически популярная в СССР и нынешней России «Бриллиантовая рука» оказалась «крепким орешком» для восприятия иностранцев. Это точно подмечает Д. Горелов: «Давно замечено, что Гайдай способен обрадовать только соотечественника. Поди, объясни чужому, что такое «хам дураля», «оттуда», «уж лучше вы к нам» или «шоб ты жил на одну зарплату». Фразу «руссо туристо — облико морале» невозможно не только объяснить, но и внятно перевести. Сама же история твердого обывателя, стойко перенесшего искушение желтым дьяволом, кока–колой и перламутровыми пуговицами, согнутого, но не сломленного зеленым змием, была абсолютно международной... Феноменально насмотренный, чуткий до массовых фобий развитого человечества Гайдай счел возможным приспособить сюжет «в гостях у сказки» к герметичному советскому обществу. ... В отсутствие внешних и внутренних врагов супермен становился лакированным рекламным плейбоем — Гешей Козодоевым в дакроновом костюме. Семен Семеныч своевременно заехал ему бриллиантовой рукой под дых, костяной ногой в глаз и сдал органам на консервы. Турыст. Идиот. Кутузоу. Зайцы стали национальным брендом» (Горелов, 2018).

В итоге, войдя своими крылатыми фразами в советскую и российскую жизнь, как поистине ироничная энциклопедия советской жизни, «Бриллиантовая рука» навсегда осталась в «золотой коллекции» нашего кино...

На портале «Кино–театр.ру» опубликовано 4,5 тысяч зрительских откликов на «Бриллиантовую руку», почти все они восторженные.

Приведу только один характерный зрительский отклик:

«Замечательный фильм Великого Мастера. Актёры, сюжет, музыка бесподобны. Актёров не буду перечислять, вдруг кого–то забуду. А Гайдаю позволялось многое. И злая пародия на правоохранительные органы, в сцена диалога персонажа Чекана с персонажем Трофимова, и приколы над управдомами (в блестящем исполнении Мордюковой), и подражание Луи Армстронгу в исполнении Андрея Миронова, и освещение пороков загнивающего Запада, в лице разговорчивой "жрицы любви" пристающей к морально устойчивым туристам из страны Советов, и даже скромный, по нынешним меркам, но чрезвычайно смелый, для конца 60–х годов стриптиз в отеле с не очень советским названием "Атлантика". А какие перлы выдаёт Лёлик! Сказка!» (Андрей).

Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика. СССР, 1967. Режиссёр Леонид Гайдай. Сценаристы Леонид Гайдай, Яков Костюковский, Морис Слободской. Актёры: Александр Демьяненко, Наталья Варлей, Руслан Ахметов, Юрий Никулин, Георгий Вицин, Евгений Моргунов, Владимир Этуш, Фрунзик Мкртчян, Нина Гребешков, Михаил Глузский и др. **76,7 млн. зрителей за первый год демонстрации (по другим данным – 76,5 млн. зрителей).**

Режиссёр Леонид Гайдай (1923–1993) поставил 17 игровых полнометражных фильмов, 11 из которых ("Бриллиантовая рука", "Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика", "Операция "Ы" и другие приключения Шурика", "Иван Васильевич меняет профессию", "Спортлото–82", "Не может быть!", "Двенадцать стульев", "За спичками", "Совершенно серьёзно" (альманах, режиссеры других новелл – Э. Рязанов, Н. Трахтенберг, Э. Змойро, В. Семаков), "Деловые люди", "Опасно для жизни!") вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Кавказской пленнице» Леонида Гайдая сопутствовал феноменальный успех: эту комедию только за первый год демонстрации посмотрело 76,5 млн. зрителей (четвертое место по популярности среди всех советских фильмов), сотни млн. человек посмотрела ее в последующие десятилетия...

Эта эксцентрическая комедия была очень тепло встречена советской кинокритикой.

Например, Михаил Кузнецов (1914–1980) хвалил ее в тогдашнем самом массовом киноиздании – «Советском экране», правда, пожурив при этом Александра Демьяненко за то, что тот «мало прибавил» со времён выхода «Операции „Ы“» (Кузнецов, 1967).

Одобрительной рецензии удостоилась «Кавказская пленница» и в толстом журнале «Искусство кино», хотя киновед Марк Зак (1929–2011) и добавил туда капельку дегтя: «Фильму повезло – и по справедливости – у зрителей и критиков. Иные рецензии напоминали тосты, восклицательные знаки, сталкивались, как бокалы… Чувство юмора должно предохранить авторов от излишних похвал» (Зак, 1967: 85).

Сегодня «по количеству фраз, ставших крылатыми, «Кавказская пленница» может соперничать разве что с «Бриллиантовой рукой» – следующим хитом от Леонида Гайдая. «Птичку жалко», «Если б я был султан», «Шляпу сними», «Комсомолка, спортсменка и, наконец, просто красавица!», «Между прочим, в соседнем районе жених украл члена партии!» Они вошли в наш обиход, а между тем авторам сценария приходилось биться и за них, и за персонажей, и за многие сюжетные коллизии» (Михайлова, 2012).

Подумайте сами: по сюжету фильма видный районный начальник, член КПСС товарищ Саахов (блистательная роль Владимира Этуша!) не только крадет невесту–комсомолку, но еще и насильно отправляет в «психушку» инакомыслящего столичного студента Шурика!

Представьте себе на минутку, что эта же фабула попадает в руки голливудских пропагандистов эпохи «холодной войны» и решается в жанре обличительной драмы!

Но Гайдай свой фильм снимал не в Голливуде, и «испытания, выпадающие на долю совестливого, сообразительного и отзывчивого молодого интеллигента, по–настоящему забавны, построены, разумеется, на искромётных гэгах и ситуациях, близких к анекдотическому абсурду: от «общения» Эдика со своим грузовиком до посещения психиатрической лечебницы» (Нефедов, 2006).

Можно согласиться с тем, что «до сих пор не до конца преодолен стереотип восприятия фильмов Гайдая как набора, прежде всего эксцентрических приемов и трюков, рассчитанных на «здоровый смех» не очень взыскательной публики. Но это не так. В комедиях Гайдая, отвечавших народному пониманию юмора, зритель улавливал и более серьезный, горько–иронический смысл» (Волков, Милосердова, 2010: 111). Внимательный зритель видел, что «в «Кавказской пленнице» Л. Гайдая карнавальному праздничному осмеянию подвергаются черты системы, которые (как предполагается) уходят в прошлое; главный герой же в различных формах несет подчеркнуто детское эксцентрическое начало» (Марголит, 2012: 446).

При этом теперь, в не скованные цензурой времена можно сказать и о том, что у Леонида Гайдая «игра часто велась на грани фола: в "Кавказской пленнице" героиня Натальи Варлей танцевала буржуазный танец твист, чуждый советской культуре, бегала в колготках и мужской рубашке — верх провокационного эротизма! … А Гайдаю похожие вольности сходили с рук. В "Бриллиантовой руке" и вовсе была сцена стриптиза, прелесть которой, кстати, вовсе не в обнажении, а в реплике "Не виноватая я!", позаимствованной из "Воскресения" Льва Толстого. Таким образом, режиссер расширял аудиторию, способную получать удовольствие от его юмора,— неподготовленный зритель не замечал постмодернизма, а придирчивые интеллектуалы могли наслаждаться индивидуальным подходом. Многие коллеги считали Гайдая мастером "коммерческого" и народного, а не "высокого" искусства. А его чувство комического всякий раз оказывалось гораздо более сложным, чем принято думать» (Москвитин, 2013).

Да, как и «Бриллиантовая рука», «Кавказская пленница» относится к вершинам творчества великого комедиографа Леонида Гайдая. Споры кинокритиков остаются в прошлом, шедеврам Гайдая принадлежит настоящее и будущее…

На портале «Кино–театр.ру» опубликовано 1,6 тысяч зрительских откликов на «Кавказскую пленницу», почти все они хвалебные.

Снова приведу только один характерный зрительский отклик:

«Классика Советского кинематографа, и, бесспорно, один из лучших советских фильмов, снятых в жанре комедии. Уже очень много раз смотрел, но не перестаю получать удовольствие от этого произведения искусства. Все актёры играют от души, стопроцентное

попадание в образы, и отдельно отмечу шикарную музыку. ... Гайдай – Великий мастер, всё точно просчитал и создал шедевр, который смотрели несколько поколений и, надеюсь, что и нынешние дети тоже будут воспитаны на комедиях Гайдая, Рязанова, Данелии и других профессионалов. Слышал, что есть несколько ремейков на этот фильм... Так вот серьёзно к ним относиться трудно, так как это обычное паразитирование на бренде. Поэтому и смотреть их не буду. Советую и другим точно также делать. И хочу, что эти "ремейки" провалились с треском. Незачем святое трогать!» (Критик всего).

Свадьба в Малиновке. СССР, 1967. Режиссер Андрей Тутышкин. Сценарист Леонид Юхвид (по мотивам оперетты Бориса Александрова). Актеры: Владимир Самойлов, Людмила Алфимова, Валентина Николаенко, Гелий Сысоев, Евгений Лебедев, Зоя Фёдорова, Михаил Пуговкин, Николай Сличенко, Андрей Абрикосов, Григорий Абрикосов, Михаил Водяной, Тамара Носова, Алексей Смирнов и др. **74,6 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Режиссер Андрей Тутышкин (1910–1971) поставил семь полнометражных игровых фильмов развлекательных жанров, четыре из которых («Свадьба в Малиновке», «К черному морю», «Мы с вами где–то встречались», «Шельменко-денщик) вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Кинооперетта «Свадьба в Малиновке» (1967) стала настоящим хитом проката, обогнав даже «Операцию «Ы» и «Человека–амфибию»: 74,6 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах и пятое место по популярности среди всех советских фильмов.

Понять причину этой супер–популярности не так просто. В советские времена ее принято было объяснять легким комедийным жанром, веселой музыкой и яркой актерской игрой.

В постсоветский период западное киноведение выдвинуло версию об успехе «кинематографа колониального типа», который позволял русским зрителям смеяться над «малороссами», поэтому, дескать, и фразы на украинском языке в «Свадьбе в Малиновке» произносились отрицательными персонажами (Pressitch, 2013: 83–91). Здесь замечу, что настоящего украинского языка в фильме практически нет: звучит в основном так называемый «суржик»...

Российский кинокритик Денис Горелов в качестве основной причины успеха «Свадьбы в Малиновке» подчеркивал своего рода следование авторов фильма «гоголевским заветам»: «Гоголь заповедал казать Украину тучно, зычно, забористо, сдобно и хмельно, не чинясь фамилиями типа Убей–Корыто. По Быкову, Гоголь ее вообще придумал, а до него никакой Украины не было, одна степь с хуторами. Може, и так — но коренные малороссийские классики завету не вняли, а дружно насупились тугою думой о муках украинской душеньки в подсолнухах. Родившись посередь баштанов, тынов, глечиков, кринок и прочего черноземного колориту, они сплошного сорочинского избытка дуже стеснялись, как интуристовской витрины. Стон земли и вильна гайдаматчина были им дороже краденого месяца и галушек, самочинно скачущих в рот» (Горелов, 2018).

Соглашусь с Д. Гореловым в том, что, вопреки многим скучным и назидательным, идеологически выдержанным советским драмам о гражданской войне, оперетта Б. Александрова, положенная в основу сценария «Свадьба в Малиновке», давала «оперативный простор для хороводов с монистами, танго со слезой, бой–черевичек и красного гопака с шашкой. Яшка с Попандопуло сыплют народными присловьями «чтоб душа сначала развернулась, а потом и обратно завернулась», «бац–бац — и мимо», «скидовай сапоги, власть переменилась», «что ты молчишь, как рыба об лед», «оторву голову и скажу, что так и было» плюс бессмертное «гадский папа». Сабли искры высекают, кони пляшут, попы бражничают, шуты паясничают...» (Горелов, 2018).

К этому списку можно еще добавить «ушедшие в народ» фразы Попандопуло (в колоритнейшем «одесском» исполнении Михаила Водяного): «И шо я в тебя такой влюбленный?» (в 1967 году еще никому в голову не приходило упрекнуть ее в «голубизне») и «Это тебе, это мне, это опять тебе, это обратно тебе, это всё время тебе!».

Плюс с этому персонажи фильма «много балагурят и приплясывают. ... Бабы носят имя Горпина Дормидонтовна, что отдельная укатайка для всех, кто не украинец. Громила

Алексей Смирнов в чепчике, Евгений Лебедев в буденовке, Пуговкин с Зоей Федоровой дают гопацкое танго, что отдельно радует плебея как измывательство над господскими вытребеньками. Все равно мало. Пока не доходит, наконец, что внедрение Назара в банду есть классическая жгучая мелодрама благородного корсара, явившегося на союзническую хамскую бригантину в разгар потешной женитьбы ихнего пахана на призовой графинечке с потопленного королевского фрегата» (Горелов, 2018).

Да, гражданская война в «Свадьбе в Малиновке», по сути, была превращена в задорный балаган, наполненный фольклорными комедийными и мелодраматическими мотивами. Но советская цензура была очень избирательной и порой непредсказуемой. Решенная в гротескно–комедийном жанре «Интервенция» (1967) Геннадия Полоки была отправлена на полку, а «народная оперетта» «Свадьба в Малиновке» – в триумфальное шествие по экранам городских и сельских кинотеатров.

На портале «Кино–театр.ру» опубликовано сотни зрительских откликов на «Свадьбу в Малиновку», почти все они хвалебные. И при этом зрители, слава Богу, совсем не склонны анализировать эту комедийную кинооперетту с точки зрения «классовой борьбы», политики и реалий гражданской войны:

«Какой превосходный фильм! Искрометный, лирический и безумно смешной. Каждый кадр – «это шик», каждая фраза – крылатая. А то, что вся дивизия знает, что «у пана атамана нема золотого запасу» – вообще, класс. Атаман тоже выдал: «Все мои ребята, как один, стоят за свободную личность. – Значит, будут грабить». Можно цитировать бесконечно. «Зубками ее, зубками», «Нажми на клавиши, продай товар». «А ты не смотри, что я слабая, я знаешь, как могу!» и т.д.» (Лена).

«"Свадьба в Малиновке" – один из самых лучших советских фильмов–оперетт, где на единой высокой ноте "работают" музыка, танцы, исполнители, режиссура. А какой каскад талантливейших актеров! ... "У вас мигрень бывает? – У нас никого не бывает. Такая скука". Масса словечек и выражений из этого фильма разлетелись по стране. Люди начинали сразу смеяться, как только слышали "Скидай сапоги! Власть переменилась!", или "И почему я в тебя такой влюбленный?", или "Женщина я, или не женщина?! Не разобрал". ... "Свадьба в Малиновке" обладает колоссальным положительным зарядом, настроение становится хорошим, испытываешь всякий раз наслаждение и радость» (НВЧ).

Джентльмены удачи. СССР, 1971/1972. Режиссёр Александр Серый. Сценаристы: Георгий Данелия, Виктория Токарева. Актёры: Евгений Леонов, Георгий Вицин, Савелий Крамаров, Раднэр Муратов, Анатолий Папанов, Олег Видов, Эраст Гарин, Наталья Фатеева и др. Композитор Геннадий Гладков. **65,0 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Режиссер с трудной судьбой – Александр Серый (1927–1987) – поставил всего пять фильмов («Выстрел в тумане», «Иностранка», «Джентльмены удачи», «Ты – мне, я – тебе», «Берегите мужчин!») и все они вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Джентльменов удачи» только за первый год демонстрации в кинотеатрах посмотрело 65 млн. зрителей (двенадцатое место среди всех советских фильмов).

Сегодня эта веселая эксцентрическая комедия, снятая в гайдаевском ключе, остается в числе самых любимых развлекательных лент у зрителей всех поколений.

Однако в год выхода «Джентльменов удачи» журнал «Искусство кино» опубликовал язвительную рецензию сурового кинокритика Михаила Блеймана (1904–1973). Статья была просто разгромной: были обруганы и сценаристы, и режиссер, и практически все актеры. Итоговый вердикт в рецензии М. Блеймана был таков: «Я не собираюсь опровергать право режиссера поставить фильм, используя эксцентрические нелепости, подчеркивая неправдоподобно смешные ситуации, комическое поведение и даже смешную внешность актеров. Обидно другое, что весь фильм идет на уровне гэгов этого сорта. ... цена тому, чем вызывается в «Джентльменах удачи» ответная реакция зрительного зала, невелика: потакание плохому вкусу еще никому не помогало завоевывать право на уважение зрителей и критики» (Блейман, 1972: 66, 71).

Правда, кинокритик Татьяна Хлоплянкина (1937–1993) в своей рецензии, опубликованной в «Советском экране», напротив, хвалила актеров (хотя немного журила

режиссера за неопытность) и в итоге решила, что «Джентльмены удачи» «является нам как редкий и желанный гость» (Хлоплянкина, 1972: 5).

Сегодня, в очередной раз, пересматривая «Джентльменов удачи», можно, наверное, согласиться с Е. Нефедовым: эта комедия стала «ещё и своеобразной панорамой советской жизни, знакомящей со спецификой бытования людей «от Москвы до самых до окраин»... В метких штрихах, ярких небольших зарисовках (детский сад; игра на одежду с шахматистом–любителем; встреча Феди–«Косого» с товарищем по детдому...), насмешливых афористичных репликах, моментально вошедших в народный лексикон, удалось выразить много больше, чем в иных масштабных кинополотнах, изначально нацеленных на то, чтобы запечатлеть без лакун антураж эпохи» (Нефедов, 2006).

Другие ленты Александра Серого имели уже меньший успех у публики. Однако и этого фильма оказалось достаточно, чтобы навсегда войти в историю нашего кинематографа.

Вот типичные из мнений зрителей XXI века о комедии «Джентльмены удачи»:

«Шедевральная, гениальная, великолепная, яркая, блестящая комедия, которую можно пересматривать бесконечно! Классика и шедевр кинематографа! Сейчас таких душевных, добрых, великолепных комедий больше не будет» (М. Рябов).

«Отличный все–таки фильм, можно смотреть бесконечно. Опять наткнулась по ТВ и оторваться не могла. Всё уже наизусть знаешь, а все равно ждешь любимую фразу и смеешься в предвкушении. В то же время очень трогательный фильм, местами даже грустный. Незадачливые герои вызывают симпатию и сочувствие. Люблю эпизод, когда Василий Алибабаевич читает Гавриле Петровичу письмо от сына, с таким мягким и забавным выражением: "Мы узнали, что ты сидишь в тюрьме, и очень обрадовались". Гаврилу в этот момент очень жалко.. И тут вдруг Федя встревает: "Какая зараза Хмыренку на Хмыря накапала?" Сто раз слышала и все равно опять смешно. В общем, не фильм, а шедевр» (Тамара).

«Потрясающая комедия! Игра актеров на высочайшем уровне, все выложились на все 100%, музыка замечательная. Но, тем не менее, присутствуют моменты, которые берут за душу: когда Косой говорит Доценту: "Зачем ты сказал, что я вор?". ... И Крамаров в таком эпизоде раскрылся как драматический актер» (Мирьям).

Афоня. СССР, 1975. Режиссер Георгий Данелия. Сценарист А. Бородянский. Актеры: Леонид Куравлев, Евгения Симонова, Евгений Леонов, Борислав Брондуков и др. **62,2 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Режиссер Георгий Данелия (1930–2019) поставил 15 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Сережа», «Путь к причалу», «Я шагаю по Москве», «Не горюй!», «Афоня», «Мимино», «Осенний марафон») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Афоня» – самый кассовый фильм (пятнадцатое место среди всех фильмов СССР) замечательного режиссера Георгия Данелия. Правда, нет здесь лирического очарования картины "Я шагаю по Москве", мудрой иронии и философской глубины "Осеннего марафона"... Зато есть блестящие актерские работы Леонида Куравлева и Евгения Леонова и насмешливость сатирической сказки со счастливым концом. Леонид Куравлев играет сантехника жэка Афоню обаятельным хамом, чувствующим себя в бесхозяйственной стихии "развитого социализма" как рыба в воде. Этакий современный "пролетарий", получающий огромное удовольствие от своей власти над простыми людьми, попавшими в безвыходное положение по причине протекающих труб, раковин и унитазов... В свое время кинокритики упрекали режиссера в том, что он вместо вынесения Афоне окончательного сатирического вердикта послал ему в финале романтическую любовь в образе ангельской героини Евгении Симоновой. Но так сказка на то и сказка, чтобы добрая волшебница всегда могла расколдовать незадачливого Иванушку, испившего водицы из колодца Бабы Яги...

Некоторые кинокритики эпохи СССР попытались встроить «Афоню» в строгий соцреалистический назидательный ряд, утверждая, что авторы «создали характер, несущий в себе черты социального конфликта, затрагивающего одну из актуальных проблем современного общества – об ответственности, долге перед ним» (Игнатьева, 1975: 53).

Кинокритик Петр Шепотинник пошел здесь еще дальше: «Мир Афони и его окружения создан Г. Данелия так зримо, так ярко и убедительно, что мы вправе потребовать от авторов ответа на вопрос: а сможет ли Афоня найти в себе силы, чтобы преодолеть самого себя, чтобы стать человеком? Но вопрос этот, на мой взгляд, был задан авторами недостаточно остро. ... Ведь сам Данелия показал нам, насколько страшен такой человек. Пусть он еще и не превратился в Федула, окончательно потерявшего человеческий облик. Но ему предстоит преодолеть куда более далекое расстояние на пути к Афанасию, чем то внезапное возрождение, правдивость которого должна была оправдаться, но, по–моему, не оправдывается лиризмом фильма» (Шепотинник, 1976: 67).

Более изящно на сей счет высказался кинокритик Юрий Богомолов (1937-2023), утверждая, что в этом фильме «комедийная интонация воспринимается как интонация извинительная за слишком точный и правдивый характер» (Богомолов, 1975: 3).

Впрочем, в целом Ю. Богомолов оценил работу А. Бородянского и Г. Данелия положительно: «Афоня» – хорошая кинокомедия, интереснее многих. Здесь видна реальная жизненная фактура, картина населена живыми людьми, метко схваченными и точно обобщенными, здесь есть превосходные актерские работы. ... Художественный принцип Г. Данелия состоит в том, чтобы показать, как жизнь, взятая в своем естественном движении, – оборачивается комедией» (Богомолов, 1975: 2).

Кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006) писал, что для «Афони» «Данелия выбрал социальный тип, достаточно известный в жизни, но никогда всерьез не изображавшийся в кинокартинах о нашем житье–бытье. Афони, конечно, действовали на периферии многих комедийных и некомедийных сюжетов, но оказаться в центре рассказа, стать, так сказать, «проблемой фильма» — это ведь не механическое укрупнение. Смех в кинозале свидетельствует о великолепной узнаваемости жизненного материала. Ситуаций. Деталей. Общего положения. Каждой из фигур. Маленьких коллективов — будь то бригада водопроводчиков, жэковская ячейка или добровольное сообщество «на троих». Наблюдений за нравами, бытовых зарисовок. Мгновенных портретов, все более метких, мастерски отточенных» (Зоркий, 1980).

Куда более свободные в выражении своих взглядов постсоветские кинокритики уверены, «успех «Афони» был социальным явлением, равным буму неореализма: одиссея пьющего слесаря пафосом не так уж сильно отличалась от трущобного бытия дзаваттиниевских воришек» (Горелов, 2018), и в этом фильме комедийность как бы прикрывала тревожную линию авторского «морального беспокойства» (Нефедов, 2015).

На портале «Кино–театр.ру» опубликовано 4,7 тысяч зрительских откликов на «Афоню», почти все они позитивные. Позволю себе привести здесь лишь один из них:

«Один из самых любимых моих фильмов: нравятся лёгкость "изложения" сюжета и в то же время жизненность, и герои, и актёры, сыгравшие их, вызывают симпатию (понятно, что у каждого свои недостатки!). В некоторых персонажах узнаёшь "штрихи" самого себя, в некоторых – своих друзей и знакомых... Хорошее, доброе, светлое кино... А финал такой тёплый и смотрится естественно» (Варвара).

Иван Васильевич меняет профессию. СССР, 1973. Режиссер Леонид Гайдай. Сценаристы: Владлен Бахнов, Леонид Гайдай (по пьесе М. Булгакова). Операторы: Сергей Полуянов, Виталий Абрамов. Актеры: Юрий Яковлев, Леонид Куравлёв, Александр Демьяненко, Савелий Крамаров, Наталья Селезнёва, Наталья Крачковская, Наталья Кустинская, Владимир Этуш, Михаил Пуговкин, Сергей Филиппов и др. **60,7 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Режиссёр Леонид Гайдай (1923–1993) поставил 17 игровых полнометражных фильмов, 11 из которых ("Бриллиантовая рука", "Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика", "Операция "Ы" и другие приключения Шурика", "Иван Васильевич меняет профессию", "Спортлото–82", "Не может быть!", "Двенадцать стульев", "За спичками", "Совершенно серьёзно" (альманах, режиссеры других новелл – Э. Рязанов, Н. Трахтенберг, Э. Змойро, В. Семаков), "Деловые люди", "Опасно для жизни!") вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Иван Васильевич меняет профессию» – вольная экранизация сатирической комедии М. Булгакова в феерической режиссуре Леонида Гайдая только за первый год демонстрации в кинотеатрах пересекла планку в 60 млн. зрителей (за все время существования СССР всего семь советских комедий сумели это сделать) и тотчас же вызвала бурные споры кинокритиков.

В официозной «Правде» фильм сдержанно похвалили, но при этом отметили, что Л. Гайдаю «изменяет порой вкус. Вот, например, женщина снимает парик и оказывается... лысой. Смешно? Может быть. Но как–то непривлекательно. У иного зрителя, наверное, найдутся другие замечания по тем или иным частностям. Есть и не частность: нам опять предлагают старого знакомого Шурика, однако ни режиссер, ни – особенно – актер А. Демьяненко не сумели сделать эту встречу интересной» (Кожухова, 1973: 4).

Но в целом кинокритики оказались едины в своей позитивной оценке фильма (Богомолов, 1973: 7–8; Зоркий, 1974: 78–79; Кладо, 1973: 4; Рыбак, 1973: 20).

Кинокритик Михаил Кузнецов (1914–1980), к примеру, отметил, что «комедия не только смешна, она еще умна, и остра!» (Кузнецов, 1973: 2).

А Евгений Громов (1931–2005) подчеркнул, что «Л. Гайдай едко высмеивает чванство и бюрократизм, наглость и суетность, самодурство и глупость. Великолепен эпизод, когда Иоанн Васильевич вытягивает посохом режиссера Якина (М. Пуговкин). Карп Савельевич привык самого себя считать царем и богом, особенно на съемочной площадке. А тут ему по спине. Полезно! Или сцена с зубным техником Шпаком (В. Этуш). "Сущеглупый холоп" — припечатывает его Иоанн Васильевич. И нам становится совершенно ясно, что за мелкий человечишко этот лощеный демагог и хапуга. Таких монстров, ряженых под человека, остро высмеивал и разоблачал М. Булгаков» (Громов, 1973: 8).

Весьма благосклонно отнесся к комедии и острый на язык известный кинокритик и киновед Виктор Демин (1937–1993): «Сегодняшняя наша кинокомедия не может похвастаться большим количеством удач... На этом тревожном фоне комедия–шутка Л. Гайдая – безусловная и примечательная удача» (Демин, 1975: 81). «Фантастическая машина, которую изобрел наш старый знакомый Шурик (А. Демьяненко), конечно, — не машина времени. Она, машина пародии, сопоставление времен, их травестийное просвечивание друг сквозь друга, имеет только одну цель — узнавание в знакомом незнакомого, в привычном — нелепости... Привычная фраза: “Товарищи, проходите, не стесняйтесь!” — странно звучит только из уст государя, направленная к челяди. Пир оказывается банкетом, прием послов может прерваться на обеденный перерыв, чинные боярышни здесь не прочь пройтись в самом залихватском шейке, а стоит тебе запутаться в колокольных канатах, как колокола сами собой отзвонят сначала "Чижик–пыжик", а затем торжественно, с душой — "Подмосковные вечера". Мир удваивается, трансформируется, еще чуть–чуть — и он замкнется на самом себе, на грани абсурдистского комикования» (Демин, 1973: 13).

Разумеется, в те годы советские кинокритики в своих статьях не могли выйти за «красные флажки» цензуры и писали о сатирических намеках фильма Л. Гайдая очень осторожно.

И только в XXI веке Е. Нефедов обратил внимание читателей на то, что «Иван Васильевич меняет профессию» – «картина, служащая подлинной энциклопедией советской жизни периода начала т.н. «застоя», кладезью крылатых фраз и характерных ситуаций, сама стала неотъемлемой составляющей культурного контекста. ... Режиссёр ещё и успевает позлословить по поводу изысканий других художников, строивших глобальные концепции на историческом материале, как, например, Эйзенштейн, чьё гениальное творение об Иване Грозном, особенно эпизод пира опричников, изящно пародируется» (Нефедов, 2006).

Любопытно, что «в США эта кинокомедия известна преимущественно под заголовками «Иван Васильевич: назад в будущее» и «Иван Грозный: назад в будущее». И ретроспективно лента действительно воспринимается предтечей феерии Земекиса... Причём можно с чистой совестью утверждать, что своим «ненаучно–фантастическим, не совсем реалистическим и не строго историческим фильмом» (так сказано в титрах) советским кинематографистам удалось заткнуть за пояс своих западных коллег – играючи и легко!» (Нефедов, 2006).

Наравне с другими лучшими комедиями Леонида Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» сегодня остается одним из самых востребованных зрителями фильмов для новогодних и праздничных телепоказов. И это не случайно: талант – это навсегда...

Зрителям и сегодня эта комедия очень нравится:

«Мой самый любимый фильм. Бесподобная экранизация Гайдаем пьесы Булгакова, действие которой перенесено в 1970–е. Картина изобилует уморительными моментами, и многие фразы из нее стали народными. И, конечно же, там задействован состав любимых актеров... Шедевр, который можно смотреть бесконечно» (Барбос).

«Вот что бывает, когда гениальный режиссёр берётся за экранизацию произведения гениального писателя. Получается киношедевр на все времена, киношедевр, в который просто нельзя не влюбиться, киношедевр, который нельзя не смотреть, когда его показывают. Я думаю, этот фильм изначально был обречен на успех... когда в основе сюжета лежит пьеса гениального Михаила Булгакова, когда в фильме звучит музыка блистательного Александра Зацепина, а в режиссерском кресле сидит гений советского кинематографа и большой мастер комедий Леонид Гайдай. Настоящее, наше, культовое, народное кино!» (Дюранд).

«Мой самый любимый фильм с детства! Неповторимый, великолепный, вечный шедевр с большой буквы! Многие фильмы у Гайдая такие. Он самый великий и гениальный режиссёр! Таких великолепных фильмов и режиссёров больше не будет!» (М. Рябов).

Служебный роман. СССР, 1977/1978. Режиссер Эльдар Рязанов. Сценаристы: Эмиль Брагинский, Эльдар Рязанов. Актеры: Андрей Мягков, Алиса Фрейндлих, Светлана Немоляева, Олег Басилашвили, Лия Ахеджакова и др. **58,4 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Режиссер Эльдар Рязанов (1927–2015) поставил 26 полнометражных игровых фильмов, 14 из которых («Служебный роман», «Невероятные приключения итальянцев в России», «Гусарская баллада», «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Вокзал для двоих», «Старики–разбойники», «Дайте жалобную книгу», «Берегись автомобиля», «Гараж», «Зигзаг удачи», «Совершенно серьёзно», «Жестокий романс», «Забытая мелодия для флейты») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент (и это не считая его телехитов – «Ирония судьбы» и «О бедном гусаре замолвите слово»).

«Служебный роман» только за первый год демонстрации в кинотеатрах посмотрело 58,4 млн. зрителей (девятнадцатое место среди всех фильмов СССР и восьмое среди всех советских комедий).

Советские кинокритики приняли «Служебный роман» тепло.

К примеру, киновед Виктор Божович (1931-2021) в «Советском экране» писал, что «состоялась наша встреча с комедией, отмеченная взрывами смеха и растроганными слезами... Э. Рязанов и Э. Брагинский еще раз подтвердили, что они умеют смешить и волновать, говорить о серьезном весело и не впадая в назидательность. «Служебный роман» принадлежит к числу фильмов, которые принято называть «зрительскими». Заслужить такое наименование, не поступаясь при этом требованиями искусства, – высокая честь для кинематографистов» (Божович, 1978: 3).

Валентин Михалкович (1937–2006) в «Искусстве кино» был более строг, отмечая, что по сравнению с «Иронией судьбы» в «Служебном романе» «история продумана обстоятельнее, полнее; она потеряла свой анекдотический характер, крепче укоренена в действительность. Но, с другой стороны, из нее выветрилась новизна, свежесть и прелесть только что свершившегося открытия неизведанной прежде стороны жизни. ... Плюс к тому – порой кажется, что картина топчется на месте, слишком медленно влечется к финалу» (Михалкович, 1978: 47).

Возвращаясь к причинам успеха «Служебного романа», постсоветский кинокритик Евгений Нефедов пишет об образе главного персонажа – скромного бухгалтера Новосельцева в блестящем исполнении Андрея Мягкова, – как об одной из главных удач фильма: «Среднестатистический (на что косвенно указывает и «говорящее» место действия!) советский служащий в тайне мечтал быть таким, как Самохвалов: обладать импозантным обликом и хорошо поставленной речью, занимать высокую должность,

получать заграничные командировки, жить в многокомнатной квартире, оформленной на модный манер, по–западному, и разъезжать на личной «Волге» со встроенной музыкальной стереосистемой. А оказывался, как правило, точь–в–точь Новосельцевым – засидевшимся на одном месте, с неустроенной личной жизнью и вообще без радужных перспектив. С подачи сценариста и драматурга Эмиля Брагинского Эльдар Рязанов выступил подлинно «великим утешителем», мудро, с лукавой улыбкой, с искрящейся выдумкой и почти детским ощущением озорства показав, что порой мечты имеют свойство сбываться» (Нефедов, 2009).

И я полностью согласен с Е. Нефедовым, что сегодня «немеркнущее рязановское произведение ценится в первую очередь за точнейший (и тончайший) фотослепок со своего Времени. Как свидетельство о целой эпохе относительной стабильности и благоденствия, в которой жили, ссорились, работали, влюблялись люди – поколение за поколением» (Нефедов, 2009).

В 2011 году в российском ремейке рязановской комедии под названием «Служебный роман. Наше время» (режиссер Сарик Андреасян) роль Новосельцева сыграл нынешний украинский президент Владимир Зеленский. Российские кинокритики обоснованно разгромили эту нахальную подделку под легендарный рязановский хит. Нина Цыркун в «Искусстве кино» грустно констатировала, что в версии Сарика Андреасяна Калугина (Светлана Ходченкова) и Новосельцев (Владимир Зеленский) – «всего лишь безликие рядовые герои бесконечной череды «офисных» комедий» (Цыркун, 2011). Выводы кинокритика Лидии Масловой, на мой взгляд, еще жестче и точнее: «Главная катастрофа нового "Служебного романа", конечно, Новосельцев (Владимир Зеленский): ... когда продюсер волевым решением назначает на совершенно не подходящую ему роль самого себя, не обладая не то что актерскими способностями, но хотя бы минимальной харизмой, становится до слез жалко всех остальных участников эксперимента» (Маслова, 2011).

На портале «Кино–театр.ру» опубликовано 10 тысяч зрительских откликов на «Служебный роман», почти все они позитивны:

«Фильм выдающийся! Смотрю каждый раз и просто радуюсь, что есть у нас еще, чем гордиться! Тема – вечная. Снято – превосходно. Актёрские работы (особенно главные роли) – до глубины правдивы и человечны! Спасибо огромное всем, кто принимал участие в создании этого Великого киношедевра!» (И. Воложанин).

«Служебный роман» – один из моих любимых фильмов! Смотрю его и не перестаю восхищаться талантом наших прекрасных актеров... А как С. Немоляева читает стихи... каждый раз, когда смотрю фильм на этом эпизоде, по телу пробегает мелкая дрожь и всякий раз в эти моменты с грустью вспоминается свое, личное (как стихи точно порой выражают то, что переживаешь в душе)... Фильм на все времена! Спасибо создателям фильма за этот шедевр!» (Галина).

«Вновь (уже в который раз) посмотрел с преогромным удовольствием этот шедевр, и, что удивительно, смотря его вновь у меня такое, всегда ощущение, что я смотрю его в первый раз, как много лет назад. Невозможно оторваться от экрана и на минуту, незаметно пролетает два с половиной часа. После окончания фильма мне хочется посмотреть этот кино вновь и вновь, благо он у меня есть на диске. И любоваться профессионализмом всех прекрасных актёров и прекрасного режиссёра и сценариста, а также наслаждаться прекрасной музыкой Андрея Петрова» (Р.П.В.).

Правда, есть и зрители, которым «Служебный роман» категорически не нравится:

«Очень люблю наше старое кино, у меня дома собрана огромнейшая фильмотека. Есть там и ранние картины Рязанова. Но "Служебного романа" там нет. И не будет. Не нравится он мне. Юмор примитивен, на уровне инженеров из НИИ ("Как умер? Я такого приказа не давала"). Песни – столь же примитивны и не интересны. Утрированная актерская игра раздражает. Почти все актеры переигрывают. Фрейндлих я не люблю, и, да простят меня ее поклонники, просто не могу на нее смотреть. То же относится и к Ахеджаковой и Немоляевой. Плохо там смотрится и незаурядный актер Мягков – не его это роль, да и грим подкачал, лишил его естественного обаяния. А вот Басилашвили там на своем месте – единственный, опять же, на мой взгляд, верный режиссерский выбор. Не впечатлили меня и эпизодические роли. ... Извините, если кого обидела, но я высказала свое мнение, которое никому не навязываю. "Служебный роман" – не мое кино» (Люся).

Спортлото–82. СССР, 1982. Режиссер Леонид Гайдай. Сценаристы: Владлен Бахнов, Леонид Гайдай. Актеры: Альгис Арлаускас, Светлана Аманова, Михаил Пуговкин, Михаил Кокшенов, Денис Кмит, Нина Гребешкова, Борислав Брондуков и др. **55,2 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Режиссёр Леонид Гайдай (1923–1993) поставил 17 игровых полнометражных фильмов, 11 из которых ("Бриллиантовая рука", "Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика", "Операция "Ы" и другие приключения Шурика", "Иван Васильевич меняет профессию", "Спортлото–82", "Не может быть!", "Двенадцать стульев", "За спичками", "Совершенно серьёзно" (альманах, режиссеры других новелл – Э. Рязанов, Н. Трахтенберг, Э. Змойро, В. Семаков), "Деловые люди", "Опасно для жизни!") вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Ранее с огромным энтузиазмом поддержавшие лучшие работы Леонида Гайдая («Операция «Ы», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука») советские кинокритики встретили комедию «Спортлото–82» очень кисло, упрекая ее во вторичности:

«Конечно, испытываешь некоторую радость — от самого процесса узнавания виденного. Но ведь над чем смеялся в других фильмах, смешным больше не кажется... А тут, ну, просто все до капли знакомо — сюжет, персонажи, трюки. Может быть, Гайдай так и задумал — сделать попурри на тему собственных комедий? Так зачем Шурика нарек Костей, а пленницу — Таней? Зачем новых актеров пригласил — ведь старые со своими обязанностями справлялись?» (Крючков, 1982).

Любопытно, что многие сегодняшние зрители с этим мнением кинокритика тоже согласны:

«Фильм для Гайдая знаменательный. Конечно, здесь он уже "потух". Его зенит творчества остался в 60–х–70–х годах. Но есть кое–что новое. Пуговкин и Кокшенов – это прообразы кооператоров конца 80–х годов. Они хоть как–то оживляют этот, в общем–то, провальный фильм. Все герои и трюки из раннего Гайдая. Но в отличие от Шурика здесь молодой человек скучный и зажатый. Амановой тоже далеко до Варлей. Гонки на мотоцикле слабее, чем гонки в "Кавказской пленнице". И весь фильм уже не смеёшься, как на "Операции "Ы", например» (934).

«Пожалуй, один из немногих фильмов Гайдая, который мне откровенно не понравился. Показался никаким. Уж не хочу обижать поклонников этого фильма, исключительно мое мнение» (Инна).

Есть, конечно, и более мягкие зрительские отзывы:

«Угасающий Гайдай. Конечно, несмотря на сильный актерский состав, этот фильм уступает шедеврам молодого Гайдая. Но, по прошествии 25 лет, фильм смотрится по–другому. Не замечаются огрехи и наигранные эпизоды, умиляешься природе и наивным поступкам героев давно ушедшего времени» (Алла).

Впрочем, и сегодня у этого фильма масса поклонников:

«Гайдай – талант. ... Сейчас таких нет, и не будет больше. Тысячи зрителей покатывались на их фильмах с хохоту. И весело, и смешно, и отдохнуть можно. Да и посмотреть приятно. А "Спортлото–82"? Это же прекрасно. Кому не нравится, не смотрите. Не портите настроение другим ценителям лучшего из лучшего» (Алексей).

«Единственный фильм из гайдаевских, который, может раз в год, но пересматриваю! "Спортлото–82" для меня самая нежная комедия Гайдая. Летняя, мягкая, без злых сатирических пинков, без взрывов хохота, но с определённым "своим", "феодосийским" очарованием. Два Михаила – Пуговкин и Кокшенов делают основную кассу, дуэт выбран режиссером безошибочно» (Д. Джамп).

Трембита. СССР, 1968/1969. Режиссер Олег Николаевский. Сценаристы Олег Николаевский, Владимир Масс (по оперетте Юрия Милютина, либретто В.Масса и М. Червинского). Актеры: Евгений Весник, Ольга Аросева, Николай Трофимов, Иван Переверзев, Савелий Крамаров и др. **51,2 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

За свою карьеру режиссер Олег Николаевский (1922–1998) снял около двадцати фильмов, однако настоящий кассовый успех выпал только на долю кинооперетты «Трембита» (1968). Кроме «Трембиты» в тысячу самых кассовых советских кинолент у О. Николаевского вошел еще детектив «След в океане».

«Трембита» – экранизация одноименной популярной оперетты – стала кинохитом советского проката 1968 года, на мой взгляд, во многом благодаря актерскому ансамблю популярных актеров.

Советские кинокритики встретили "Трембиту" без восторга:

«Манеру иронической присказки следовало бы выдержать авторам до конца. ... Фильму же явно помешала боязнь авторов отступить от натуральности, излишняя бытовщина, крикливость красок и звуков...» (Кокарева, 1968: 13).

А вот в постсоветские времена Екатерина Лесникова писала, что «звездным мигом совпадения желаемого и возможного в жизни Олега Николаевского стал фильм «Трембита» (1968) — яркая, брызжущая радостью и весельем музыкальная комедия. Великолепное чувство юмора, артистизм, любовь к музыке и многие другие качества режиссера счастливо соединились в фильме с благодатным драматургическим материалом популярной оперетты Юрия Милютина. В фильме играли большие и серьезные актеры Евгений Весник, Ольга Аросева, был создан великолепный актерский ансамбль. ... «Трембита», как никакой другой фильм Николаевского, высветила солнечное дарование режиссера» (Лесникова, 2004).

А вот отзывы о «Трембите» зрителей XXI века:

«За»:

«Потрясающий фильм! Одна из лучших советских комедий! Кто не видел – потерял половину жизни. История о том, как хитрый дворецкий возвращается после войны в деревню, где, по его мнению, в развалинах графского замка спрятаны сокровища, уже сама по себе интересна, а тут еще молодежь со своими интересами (кто замуж хочет, кто мины ищет), да жители деревни скучать не дают... В общем, это нужно смотреть, пересказать невозможно» (Гайдарика).

«Прекрасная оперетта Юрия Милютина! Смотришь, смеешься и забываешь обо всем! Чудесная музыка» (Светлана).

«Против»:

«На удивление бездарный и глупый фильм. Ничего общего с шедевром советской оперетты Ю.Милютина. Помните, герой Крамарова читает о себе в книжечке Филимона Шика: "Петро... свихнулся на минах". По–моему это не Петро свихнулся на минах, а режиссер. А уж заключительные кадры погони, ну простите. это вообще детский лепет. А ведь музыка Милютина (Владимир Аркадьевич Канделаки назвал мелодический дар композитора уникальным!) сильна именно своей лирической струей. А здесь это где–то за кадром. Очень неудачно подобрана актриса на роль Василины. Трудно поверить, что такая девушка вообще способна любить. Наиболее органичен, пожалуй, Н.Трофимов. Отличный комедийный актер с хорошим вкусом. Ну а за Крамарова просто обидно. Явно вставной персонаж и совершенно не к месту. При всем его большом таланте» (А. Ковалев).

Невероятные приключения итальянцев в России. СССР–Италия, 1974. Режиссер Эльдар Рязанов. Сценаристы: Эмиль Брагинский, Франко Кастеллано, Пиполо, Эльдар Рязанов. Актеры: Андрей Миронов, Нинетто Даволи, Антония Сантилли, Тано Чимароза, Евгений Евстигнеев, Ольга Аросева и др. **49,2 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Режиссер Эльдар Рязанов (1927–2015) поставил 26 полнометражных игровых фильмов, 14 из которых («Служебный роман», «Невероятные приключения итальянцев в России», «Гусарская баллада», «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Вокзал для двоих», «Старики–разбойники», «Дайте жалобную книгу», «Берегись автомобиля», «Гараж», «Зигзаг удачи», «Совершенно серьёзно», «Жестокий романс», «Забытая мелодия для флейты») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент (и это не считая его телехитов – «Ирония судьбы» и «О бедном гусаре замолвите слово»).

Веселую комедию «Невероятные приключения итальянцев в России» только за первый год демонстрации посмотрели без малого 50 млн. зрителей.

И хотя итальянская сторона поскупилась и не предложила сняться в фильме Эльдара Рязанова своим звездам первой величины, блистательный Андрей Миронов и неподражаемый Евгений Евстигнеев сыграли, что называется, на твердую пятерку. А Рязанов добавил в эту эксцентрическую комедию элементы пародии (в сцене взрыва автозаправки, например, пародировался *Zabriskie Point* М.Антониони, а в питерских сценах – «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» С. Эйзенштейна) и отменно снятые погони...

Советские кинематографисты наверняка встретили «...Итальянцев в России» с завистью: еще бы, ведь часть фильма снималась в почти недоступном для обычного советского человека 1970–х Риме! Быть может, поэтому в 1974 году ни в «Искусстве кино», ни в «Советском экране» не появилось ни одной рецензии на эту работу Эльдара Рязанова...

А вот западным кинокритикам эта комедия понравилась.

К примеру, отмечалось, что в «Невероятных приключениях итальянцев в России» использованы очень смешные трюки, и это «единственный фильм Рязанова, где визуальный юмор является движущей силой повествования, а по гэгам и фарсовым действиям он напоминает работы другого гроссмейстера советской кинокомедии – Леонида Гайдая. ... Есть и скрытый аспект фильма: показ советского милиционера, влюбленного в итальянскую девушку, как бы предлагал новый мир за пределами холодной войны и антагонизмов... Здесь Рязанов избегает как черно–белых понятий добра и зла, так и борьбы старого и нового. Скорее всего, он цементирует понятие благожелательности Государства, его повышенную открытость к Западу...» (Graffy, 2008).

Сегодня «Невероятные приключения итальянцев в России» заслуженно входит в золотой фонд отечественных комедий. И многие зрители до сих пор вспоминают его добрым словом:

«На мой взгляд, это одна из лучших отечественных комедий. Легкая, стильная, остроумная... Конечно же, можно найти параллели с лентой С. Крамера "Этот безумный, безумный мир". Но подобные сюжеты о не слишком везучих "охотниках за сокровищами" вообще не уникальны. Так, что же в этом плохого? Рязанов мастерски создал картину. Он создал нетипичный для себя фильм, и считаю, что он стал одной из лучших его работ. Фильм выдержал испытание времени, сохранил свое обаяние. Ничуть не страшно, что в нем нет итальянских звезд первой величины. Великолепен в фильме Андрей Миронов. А какой незабываемый образ хромого проходимца создал великий Евстигнеев... "Итальянцы в России" всегда вспоминаются с самыми добрыми чувствами» (Павел).

«Этот фильм не уступает Гайдаю! Рязанов показал себя и великолепным мастером эксцентрической комедии! Смех, смех, смех, сколько ни смотри!» (Илья).

«Мне очень нравится фильм. Да, юмор больше гайдаевский, чем рязановский, но это уж точно не недостаток. Смешная, добрая, отлично поставленная комедия с прекрасным А. Мироновым. С удовольствием пересмотрела его недавно и при случае, если вновь покажут, буду смотреть еще» (Анастасия).

«Этот фильм как раз и рассчитан на широкие зрительские массы. Он понятен и прост, как и полагается для типичной комедии, гайдаевские "гэги" и прочие смешные приёмы здесь вполне к месту. Фильм смешной, и тем хорош, пошлости в нём не более чем в любимых народом гайдаевских фильмах. Ну, а "сурьёзным критикам", с непомерным "интеллектуальным уровнем", данный фильм – удобнейший повод глубокомысленно высказать своё смачное "фи"» (Кинозритель).

«Веселая музыкальная комедия – для отдыха, для ностальгии, для того, чтобы вспомнить, какие хорошие у нас раньше были комедии. Увы, сейчас на таком уровне комедии снимать не умеют» (Учитель).

«Мне нравятся практически все комедии Рязанова 1950-х – 1970-х, в этой больше эксцентрики, больше «гайдаевского» (Антонина).

Но, как говорится, в каждой бочке меда есть ложка дегтя:

«Очень слабый фильм. Откровенное и жалкое подражание итальянским и американским комедиям. Жалко выглядят и Евстигнеев, и Миронов, для которого этот фильм стал началом движения по пути тиражирования наигранных шаблонов. Тот успех, который имел фильм, был обязан известному советскому комедийному безрыбью. Сценарий просто убог» (Магда).

Карнавальная ночь. СССР, 1956. Режиссер Эльдар Рязанов. Сценаристы Борис Ласкин, Владимир Поляков. Актеры: Игорь Ильинский, Людмила Гурченко, Юрий Белов, Тамара Носова, Георгий Куликов, Сергей Филиппов, Ольга Власова, Андрей Тутышкин, Геннадий Юдин, Владимир Зельдин и др. **48,6 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Режиссер Эльдар Рязанов (1927–2015) поставил 26 полнометражных игровых фильмов, 14 из которых («Служебный роман», «Невероятные приключения итальянцев в России», «Гусарская баллада», «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Вокзал для двоих», «Старики–разбойники», «Дайте жалобную книгу», «Берегись автомобиля», «Гараж», «Зигзаг удачи», «Совершенно серьёзно», «Жестокий романс», «Забытая мелодия для флейты») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В январе 1957 «Советский экран» опубликовал короткую анонимную заметку о «Карнавальной ночь», которая лишь коротко пересказывала фабулу фильма (Карнавальная..., 1957: 5). По–видимому, редакция журнала посчитала, что большего эта комедия не заслуживает. Однако фильм вскоре стал одним из самых популярных в истории советского кино.

Правда, в том же 1957 году журнал «Искусство кино» откликнулся на «Карнавальную ночь» обстоятельной рецензией кинокритика Германа Кремлева (1905–1975): «Для нас, давно забывших уже о том, что режиссеры иногда рождались сразу, с первой постановки, случай с Рязановым кажется почти необъяснимым чудом. По динамике, темпераменту, постановочному блеску «Карнавальная ночь» под стать работам мастеров старшего режиссерского поколения. ... В «Карнавальной ночи» веселье — это не просто отличительный жанровый признак персонажей, не побочный продукт отдельной, случайно возникшей ситуации, а непосредственный результат всех главных ситуаций, в которых выявляют себя персонажи фильма. Более того, здесь веселье — это не посторонний довесок, не какая–то дополнительная краска, независимая от темы и сюжета, а сама суть движения темы, пружина, раскручивающая сюжет. Это, наконец, та сказочная «живая вода», под волшебным воздействием которой разрубленные намелко куски тела срастаются «во едину плоть», а концертные номера перестают быть вставными и, как любят выражаться искусствоведы, «органически входят в ткань произведения» (Кремлев, 1957).

Права киновед Мила Федорова: «Значительная часть комедии разворачивается на языковом уровне. Именно бюрократический язык Огурцова, неуместный в свободном карнавале, является постоянным источником смеха: «Заслушаем клоунов», — милостиво предлагает он. А докладная записка–жалоба о срыве серьезного мероприятия представляет собой рассказ, по абсурду сравнимый с хармсовским... Комичность Огурцова — в его неспособности различать буквальный и переносный смысл слова, при том, что он постоянно задействует оба: «прямое попадание в ящик» из его докладной записки — контаминация двух идиом — «прямое попадание» и «сыграть в ящик». На комплимент « Не зря... поработали серым веществом головного мозга » он обижается: « Не такое уж оно у меня серое!» Огурцов постоянно возвращается к проблеме слова, высказывания. «Танец — о чем говорит?»— требует он ответа. Задолго до официального возникновения деконструктивизма фильм становится исследованием штампов, заставляя соотнести их привычную бюрократическую метафоричность с буквальным смыслом: «Вот эта ваша музыка, дает она что?.. Надо, чтобы музыка тебя брала, надо, чтобы она тебя вела, но в то же время и не уводила» (Федорова, 2012: 169–174).

Теперь, наверное, можно согласиться с тем, что «Карнавальная ночь» остаётся куда более точным документом той недолгой, но незабываемой эпохи («оттепели» – А.Ф.), чем иные «официальные» произведения, санкционированные чуть ли не лично Никитой Хрущёвым. Разумеется, Огурцов по–прежнему наделён большими полномочиями... Однако попытки ... продемонстрировать неограниченную власть оказываются смехотворными. ... Искромётные гэги в исполнении «весёлых ребят» из опять–таки нового, послевоенного поколения бесподобны. Как невозможно забыть и замечательные, греющие душу лирические моменты, в том числе – позволившие раскрыться незаурядному дарованию Людмилы Гурченко, вскоре заслужившей поистине всенародную любовь» (Нефедов, 2007).

Н. Ирин считает, что «фильм устроен тонко. Рязанов — большой художник со звериным чутьем на психологическую достоверность, а не прикладной «сатирик». ... Карнавальная ночь — время чудес и превращений, и авторы изобретательно и умело подключают фольклорную образность. ... Мне очень обидно, что красивая, плотная, вечно актуальная конструкция Ласкина — Полякова — Рязанова воспринимается в качестве безобидного эстрадно–новогоднего ревю. Эта вещь очень хорошо придумана. ... В сущности, Гриша Кольцов — брат–близнец Саши Савченко из «Весны на Заречной улице». Просто психологическая стадия электрика предшествует прорывной стадии сталевара» (Ирин, 2016).

Притягательность «Карнавальной ночи» была столь велика, что ее оператор – Аркадий Кольцатый, став режиссером, совместно с Игорем Ильинским в 1969 году поставил комедию–сиквел под названием «Старый знакомый», где непотопляемый бюрократ Огурцов стал директором парка культуры. «Старый знакомый» художественно значительно уступал «Карнавальной ночи», однако при этом смог привлечь внимание примерно половины аудитории фильма Эльдара Рязанова (26,6 млн. зрителей за первый год демонстрации).

В 2007 году уже сам Эльдар Александрович решил снять «Карнавальную ночь 2, или 50 лет спустя», но на сей раз – для телевидения...

Отзывы нынешних зрителей о «Карнавальной ночи» в основном положительные:

«Мой любимый фильм! Для меня этот фильм самый лучший у Э. Рязанова. Удивительный актерский ансамбль, шикарная музыка, создающие действительно новогоднее настроение» (Маргарита).

«Один из лучших фильмов Рязанова. Мне очень нравится этот фильм. Гурченко такая обаятельная, молоденькая... Как же всё–таки быстро бегут годы. И многих актёров уже нет. А фильм живёт и радует нас ежегодно. В праздничные зимние дни так хорошо его смотреть, и снова и снова смеяться над весёлыми эпизодами и подпевать любимые песни» (А. Алексеева).

«Замечательная, добрая и очень светлая комедия. Фильм–концерт. Даже через полвека смешно смотреть на астронома Филиппова. Доброта и юмор прямо с экрана озаряет зрителей. Браво Гурченко, Белову, Ильинскому! Браво советскому кино и молодому Рязанову!» (Андрей).

«Это не просто фильм, это шедевр из шедевров. Нет для меня Нового года без "Карнавальной ночи", не надоедает, не теряет своего очарования, первоначальной свежести, сколько ни смотри. Показывают летом – смотрю и летом, предвкушая любимые моменты, жесты, интонации. А самый потрясающий, уморительно смешной – Ильинский–Огурцов, обожаю!» (Лёля).

Но есть и зрители, придерживающиеся противоположного мнения:

«Для меня этот фильм устарел. Совершенно дурацкий персонаж Огурцов. Представляю, как заливались смехом зрители, слушая глупости, произносимые противным голосом этого старика. Но уже не смешно. Понятно, образ бюрократа и перестраховщика нарочито утрирован и гиперболически преувеличен, но... каким бы бюрократом и буквоедом он ни был, но до абсурда доводить зачем? Он бюрократ, но не дебил же. Здесь же показывают какого–то дикаря, слыхом не слыхавшего до сего момента о балете, о веселье на Новый Год, о юмористических сценках, о клоунах... Старик мелет явную чушь, а народ смеется до сих пор? А ничего смешного – старо, нафталинно. Каким бы дураком, ренегатом, идиотом не был директор Дома Культуры, но заменять музыкантов на пенсионеров, он бы не стал. Не смешно. Тоньше нужно юморить, изящнее. Чай, не дурак народ, разберется» (Лета).

Гусарская баллада. СССР, 1962. Эльдар Рязанов. Сценаристы Александр Гладков, Эльдар Рязанов. Оператор Леонид Крайненков. Композитор Тихон Хренников. Актеры: Лариса Голубкина, Юрий Яковлев, Николай Крючков, Игорь Ильинский, Татьяна Шмыга, Юрий Белов, Феликс Яворский, Владимир Трошин и др. **48,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эльдар Рязанов (1927–2015) поставил 26 полнометражных игровых фильмов, 14 из которых («Служебный роман», «Невероятные приключения итальянцев в

России», «Гусарская баллада», «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Вокзал для двоих», «Старики–разбойники», «Дайте жалобную книгу», «Берегись автомобиля», «Гараж», «Зигзаг удачи», «Совершенно серьёзно», «Жестокий романс», «Забытая мелодия для флейты») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Кинокритики Юрий Богомолов (1937-2023) и Марк Кушниров писали, что «Гусарская баллада» — «явление в нашем кинематографе во многих отношениях примечательное. Начнем хотя бы с того, что «Гусарская баллада» — экранизация известного водевиля А. Гладкова «Давным–давно». Стихотворный, ярко театральный водевиль с куплетами, переодеваниями и… киноэкран. И вроде бы ничего необычного. И песни, и танцы, и стихотворные диалоги — все это настолько цельно и органично в фильме, что у зрителя ни на секунду не возникает сомнения в обязательности каждого из этих компонентов. «Гусарская баллада», как нам кажется, выходит за рамки обычного киноводевиля. По жанровым признакам этому фильму скорее соответствовало бы определение — героическая комедия. Жанр редкий и очень нужный в нашем искусстве. И, конечно, хотелось бы видеть героическую комедию на современном материале. Это желание отвечает к планам самого режиссера» (Богомолов, Кушниров, 1963).

Рудольф Славский (1912-2007) тоже остался доволен «Гусарской балладой»: «Казалось бы, невозможно соединить в одном произведении два крайне противоположных начала — высокую тему патриотизма и водевильную форму со всеми ее признаками: веселой путаницей, переодеваниями, вставными куплетами. Но так только казалось. Авторы фильма блистательно убедили нас, что батальные сцены и легкая шутка, патриотический монолог и застольные куплеты могут легко уживаться в одном художественном произведении» (Славский, 1964).

Музыкальная комедия «Гусарская баллада» давно вошла в классический кинофонд, но зрители готовы спорить о ней и сегодня:

«За»:

«Отличная постановка, подбор актеров, их игра, костюмы, музыка, натура с прекрасными русскими пейзажами – все на "отлично"! Кстати Кинокомитет и министр культуры СССР Е.Фурцева были категорически против Игоря Владимировича Ильинского в роли Кутузова, считая это "клеветой на великого полководца и на нашу историю"? А сыграл–то он замечательно!» (Соловьев).

«Это просто потрясающий фильм! Атмосфера невероятная. Просто ловишь каждое слово, боясь пропустить хотя бы кадр, хоть раньше и смотрел этот фильм раз десять… Хвала актерам и режиссерам, сейчас так не играют и не снимают…» (Ирина).

«Превосходный фильм. Ранний Эльдар Рязанов вообще бесподобен, но "Гусарская баллада" даже среди них выделяется яркостью пейзажей, великолепными натурными съёмками, каскадёрскими трюками, не говоря уж о блестящем сценарии, великолепном актёрском ансамбле (юная Лариса Голубкина – страсть как хороша), музыке композитора Тихона Хренникова, ну и, естественно, самой истории "корнета Азарова"… Голосую за этот фильм!» (Петр).

«Я люблю оперетты, и здесь есть все, чем славится хорошая оперетта, к тому же много юмора. Очень хорошо играют актеры, особенно Лариса Голубкина, ей идет гусарский мундир» (Любитель).

«Против»:

«Насколько Рязанову удалось вытянуть неблагодарный жанр ревю в «Карнавальной ночи», настолько он слил «Гусарскую балладу». Трудно даже сказать, что в фильме особенно плохо, потому что плохо в нём всё. … Хотя оператор фильма, ведомый Рязановым, приложил максимум усилий к тому, чтобы фильм смотрелся плохо. Все сцены – от балов до драк – сняты уныло и, что называется, с пуза. Масла в огонь подлили художники, сшившие нелепые бутафорские костюмы – не всякий ТЮЗ может похвастаться такими! Но главный убийца фильма – конечно, сам Рязанов. Он не только допустил это безобразие. Он его усугубил чудесами своей постановки. Сесть и посмотреть «Балладу» от начала до конца довольно трудно. Темпоритм выбран тягучий и назойливый, как жужжание осенней мухи. Нудные и неестественные диалоги персонажей (стоит ли говорить, как фальшиво звучат стихи) сменяются не менее нудным экшеном… «Вот так компот!» – восклицает поручик Ржевский. Происхождение этой фразы темно и непонятно: очередная ли это гладковская

острота или же банальное незнание истории. Из «Баллады» у Рязанова как раз и получился компот: мутное общепитовское варево, лишённое вкуса и аромата. Тем не менее, фильм ждал оглушительный успех. Поручик Ржевский в момент стал героем анекдотов (вслед за Чапаевым и предваряя Штирлица). Фильм вошёл в золотой фонд нашего кинематографа, и с тех пор его художественные достоинства даже не обсуждаются. А надо бы» (Кимберли).

Не может быть! СССР, 1975. Режиссёр Леонид Гайдай. Сценаристы: Владлен Бахнов, Леонид Гайдай (по рассказам Михаила Зощенко). Актёры: Михаил Пуговкин, Нина Гребешков, Вячеслав Невинный, Михаил Светин, Наталья Селезнева, Олег Даль, Светлана Крючкова, Евгений Жариков, Лариса Еремина, Михаил Кокшенов и др. **46,9 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Режиссёр Леонид Гайдай (1923–1993) поставил 17 игровых полнометражных фильмов, 11 из которых ("Бриллиантовая рука", "Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика", "Операция "Ы" и другие приключения Шурика", "Иван Васильевич меняет профессию", "Спортлото–82", "Не может быть!", "Двенадцать стульев", "За спичками", "Совершенно серьёзно" (альманах, режиссеры других новелл – Э. Рязанов, Н. Трахтенберг, Э. Змойро, В. Семаков), "Деловые люди", "Опасно для жизни!") вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

По фактуре комедия «Не может быть!» похожа на другую экранизацию в режиссуре Леонида Гайдая – «12 стульев», те же 1920-е, нэпманы и т.д. Эту веселую комедию Леонида Гайдая только за первый год показа в кинотеатрах посмотрел без малого 51 млн. зрителей.

Советские кинокритики встретили фильм неоднозначно:

«За»: «Как всегда, у Гайдая много талантливых актеров и забавных трюков, много остроумия чисто событийного, и есть какая–то свобода в распоряжении смехом: смеюсь, как хочу и сколько хочу! Эта–то свобода и заражает» (Золотусский, 1976).

«Против»: "Если кинематограф обращается к такому писателю, как Зощенко, мы вправе предполагать, что режиссера интересует именно этот писатель, дух и смысл его творчества, а не только те или иные сюжеты (сюжеты можно найти и похлеще). Однако при знакомстве с фильмом предположение наше не оправдывается, и мы видим, что режиссер использовал рассказы Зощенко с гораздо более скромной целью – сделать еще одну развлекательную кинокомедию. Дело не в том, что режиссер далеко отошел от писателя, но в том, что отход этот был предпринят во имя цели, гораздо менее значительной, чем ставил себе писатель..." (Смелков, 1975).

В постсоветский период российские кинокритики по отношению к комедии «Не может быть!» стали относиться вполне позитивно:

«Пожалуй, это ещё и самый последний абсолютный гайдаевский шедевр, ничуть не уступающий сделанным на схожем материале «12 стульям». Другого режиссёра, умевшего снимать столь же красочное, светлое и оптимистичное кино про непростые 1920–е годы, на свете, кажется, просто нет» (Новицкий, 2018).

«Все три рассказа Михаила Зощенко, лёгшие в основу эксцентрической комедии Леонида Гайдая в пору его увлечения в 70–е годы экранизациями (от "12 стульев" Ильфа и Петрова до "Ревизора" Гоголя), описываются при помощи названия второй из новелл "Забавное приключение", носящей амурно–матримониальный характер. Но именно в лучшей, третьей части фильма, в "Свадебном происшествии" развит классический мотив, эффектно выраженный в типичной зощенковской фразе: "Жениться – это вам не в баню сходить". ... Знаменательно, что для самого кассового отечественного кинокомедиографа Леонида Гайдая в эту мелкую и плоскую брежневскую пору наиболее удачными в прокате стали ленты, построенные на казусе упрощающей подмены лиц или обычных бумажек: "Иван Васильевич меняет профессию", "Не может быть!" и "Спортлото–82"» (Кудрявцев, 2007).

Полосатый рейс. СССР, 1961. Режиссер Владимир Фетин. Сценаристы: Алексей Каплер, Виктор Конецкий. Актеры: Иван Дмитриев, Маргарита Назарова, Алексей Грибов, Евгений Леонов, Алексей Смирнов, Александр Бениаминов, Николай Волков, Владимир Белокуров и др. **45,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Фетин (1925–1981) за свою карьеру поставил чуть больше десятка фильмов разных жанров, четыре из которых вошли в тысячу самых популярных у зрителей советских лент («Полосатый рейс», «Донская повесть», «Виринея», «Сладкая женщина»). Самым кассовых хитом В. Фетина стала забавная комедия «Полосатый рейс».

В год выхода на экран «Полосатый рейс» – веселая комедия об укротительнице тигров – был тепло принят как зрителями, так и кинокритиками. Правда, в рецензии, опубликованной в журнале «Искусство кино» помимо достоинств фильма были отмечены и недостатки:

«У комедии всегда есть своя «логика», и она как раз совершенно противоречит общепринятому. Комические персонажи потому и смешны, что они своими «курьезными» замашками как бы нарушают наши представления о разумном и «нормальном». Они всерьез делают то, над чем обычно смеются нормальные люди. А смеются они над тем, что не укладывается в наше понятие об общепринятом. Эту логику смешного и понимают авторы фильма. ... Фетин блеснул выдумкой комедийного построения кадров в сценах, когда тигры вышли на палубу; здесь чувствуешь разгул кинематографической фантазии. Здесь найден ритм комедии. Во второй половине картины, когда назревают развязки, не узнаешь режиссера. Он будто изменил своей манере, пошел на «показ», на иллюстрацию. Думаю, что прекрасный цирковой номер — заплыв тигров — в фильме выглядит кинематографической иллюстрацией. Вообще в финале и режиссер, и сценаристы отдают дань «счастливым концовкам», которые давно стали штампами, особенно в кинокомедиях. Жаль. Авторы ее не устояли (в финале, в «укрощении старпома»), пошли по проторенным дорожкам, не проявили достаточного художественного вкуса. Это сказалось на кинокомедии, которая могла быть лучше и совершеннее» (Фролов, 1961: 95–97).

Уже в XXI веке С. Кудрявцев писал, что «Полосатый рейс» «можно считать ещё одним вариантом "Укротительницы тигров" ... Закономерно, что эксцентрическая лента (чего стоит знаменитая сцена с горе–укротителем Шулейкиным в исполнении Евгения Леонова, который, как ни в чём не бывало, принимает душ, не ведая о непрошеных посетителях–тиграх, – интересно сейчас увидеть в этом пародийный парафраз страшного эпизода в душе из вышедшего тогда в США "Психоза" Альфреда Хичкока) оказалась лидером сезона. ... Наша "оптимистическая комедия" о том, что советские самоотверженные девушки храбрее мужчины, который выдаёт себя за укротителя, или самоуверенного "короля пляжа", спасающегося бегством, на самом–то деле скрывает, подобно целому ряду фильмов, совершенно не относящихся к шпионско–приключенческому жанру, некую подспудную идею. Чуть ли не в любой ситуации милой буфетчице или нежащимся на солнце следует ожидать если не диверсии и провокации, то подвоха со стороны какого–то внешнего врага. Причём тигр в этом случае гораздо лучше агента, потому что поддаётся дрессировке даже под руководством неопытной девчушки» (Кудрявцев, 2007).

Зрители до сих пор с удовольствием обсуждают «Полосатый рейс»:

«Фильм действительно не состарился, он свеж по сей день. Но кое–какие элементы советской идеологии я в нем все–таки усмотрела, тем более что советская идеология была не во всех отношениях ужасной. Там были и хорошие "разделы". Например, любовь к Родине, уважение к старшим, забота пионеров о стариках и т.д.

Так вот в этом фильме есть эпизод с карикатурным буржуазным дрессировщиком, который испытал драматический момент в своей судьбе, потому что при своем многолетнем опыте руководства хищниками не смог справиться с тиграми на советском корабле. Они порвали ему экипировку и чуть не сорвали трусы. Такой карикатурный пассаж. Далее: нашим советским женщинам подвластно все, даже страшные и дикие тигры и львы. Кроме того, наши советские женщины очень красивые и остроумные, с врожденным чувством юмора, что говорит об их хорошо развитом интеллекте.

Кроме того, наш "Москвич–407" может вместить до 20 человек при определенных обстоятельствах (насчет правильности определения мной модели автомобиля сомневаюсь, но это не главное). Я думаю список идеологических посылов можно продолжить.

А вообще–то, цель кинематографа, прежде всего в воздействии на публику. И США преуспели в этом лучше всех. Поэтому, лучше оставить в покое идеологию, а просто смотреть и наслаждаться лучшими кинопроизведениями мира. Уверена, что "Полосатый

рейс" есть в этом списке» (Людмила).

«Всегда любила этот фильм. Может, сюжет и незатейлив, но для эксцентрической комедии вполне. Если цитаты из фильма "ушли в народ", это хорошая проверка этой самой народной любви и признания. Многие ли современные комедии могут этим похвастаться? Вот уж где ни юмора, ни сюжета. ... Так что желаю фильму "Полосатый рейс" долгого счастливого плавания» (Январь).

Свадьба с приданым. СССР, 1953. Режиссеры Татьяна Лукашевич, Борис Равенских. Сценарист Татьяна Лукашевич (по пьесе Н. Дьяконова). Актеры: Вера Васильева, Владимир Ушаков, Виталий Доронин, Татьяна Пельтцер, Борис Рунге и др. **45,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Татьяна Лукашевич (1905–1972) поставила 13 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Подкидыш», «Свадьба с приданым», «Учитель танцев», «Анна Каренина», «Аттестат зрелости», «Заре навстречу», «Слепой музыкант», «Ход конем») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Как вы думаете, сколько фильмов было снято в СССР в 1953 году? Всего 22, поэтому ничуть неудивительно, что музыкально–комедийный фильм–спектакль о любви двух колхозных бригадиров под увлекательным названием «Свадьба с приданым» привлек в кинотеатры 45,4 млн. зрителей только за первый год демонстрации в кинотеатрах.

Любопытно, что о «Свадьбе с приданым» до сих пор спорят зрители:

«За»:

«Спасибо создателям фильма и актерам! Все бесподобно! Я родилась в 1957 году и фильм первый раз посмотрела по телевизору рано. Но он мне, маленькой очень понравился! Веселый, легкий, артистичный. талантливый! Все актеры супер классно подобраны на каждую роль! Все бесподобно нравятся! Влюблена и люблю его, и моя мама очень любила этот фильм! Его показывали перед Новым Годом и в Новый год, его воспринимали как сейчас с "Легким паром". И Новый год без него не праздник... Но даже больше скажу: фильм стал народным тогда... Как песни становятся народными. ... одно слово – Золотой фонд! Золотой фонд культуры России. И как все эти фильмы говорят о развитии России, так и "Свадьба с приданым»" говорит о развитии и пути развития России.... Это смысл имеет эзотерический» (О. Бляшук).

«Очень люблю этот фильм–спектакль. Особенно сцены с Курочкиным и Пельтцер. Доронин в роли первого парня на селе просто бесподобен! Рассуждения Лукерьи – Пельтцер можно цитировать на юмористических концертах. Нравится в спектакле все – игра актеров, декорации, мизансцены, песни. Смотрела его много раз с наслаждением. Где–то читала о том, как англичане восхищались этим спектаклем, отмечали его удивительную слаженность во всем и красоту национальных традиций» (ЧНВ).

«Против»:

«От игры некоторых актеров меня лично (мнение не навязываю) коробит. Главный герой в исполнении Ушакова, по–моему, просто тупит. Его бы ещё при его дубовой "прямолинейности" серебряной краской покрасить и на площади райцентра поставить "с рукой" в сторону коммунизма. Остальные образы, кроме, пожалуй, Курочкина, блеклые, плоские, безликие, никакие. Опять же мнение никому свое сугубо субъективное и непрофессиональное не навязываю» (Андрей).

«Устарело это как-то, смотреть уже невозможно» (Артем).

«Не люблю эти коммунистические колхозные комедии, их, наверное, в начале 1950-х и можно было смотреть (на безрыбье), но сейчас можно найти занятие поинтереснее. Так что никому не рекомендую. Впрочем, если ваша молодость пришлась на начало 1950-х, то тогда, возможно, и есть смысл понастальгировать, особенно, если вы жили тогда в деревне» (Ворчун).

Самая обаятельная и привлекательная. СССР, 1985. Режиссер Геральд Бежанов. Сценаристы: Анатолий Эйрамджан, Геральд Бежанов. Актеры: Ирина Муравьёва, Татьяна Васильева, Александр Абдулов, Леонид Куравлёв, Михаил Кокшенов, Лариса Удовиченко, Людмила Иванова, Владимир Носик, Лев Перфилов, Александр Ширвиндт, Любовь

Соколова и др. **44,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Самой кассовой картиной **режиссера Геральда Бежанова** (всего на его счету восемь полнометражных игровых фильмов) была «Самая обаятельная и привлекательная», но и комедии «Где находится нофелет?», вышедшей в прокат в январе 1988, в разгаре перестройки, удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Забавная и местами сатирическая комедия «Самая обаятельная и привлекательная» понравилась не только зрителям, но и кинокритикам.

Журнал «Советский экран» встретил комедию Г. Бежанова обстоятельной и весьма позитивной рецензией, отмечая, что это «еще одна история, как стать счастливой, окажется и веселой, и трогательной, и грустной, и, что весьма существенно, не скучной. ... О нешуточных вопросах, связанных с издержками женской эмансипации, с неустроенностью личной жизни людей так называемого брачного возраста, ... лента говорит с житейской основательностью и вместе с тем легко и непринужденно. Такая интонация располагает, вызывает зрительское доверие» (Агишева, 1986: 10).

«Спутник кинозрителя», по делу похвалив игру Ирины Муравьевой, был столь же комплиментарен: «Впрочем, лишь самый наивный зритель может подумать, что авторы комедии всерьез рассказывают о том, как надо выходить замуж. Скорее уж они показывают нам, как не надо этого делать. Даже когда очень хочется. И очень нужно. И все–таки даже с чисто утилитарным прицелом («как выйти замуж?») этот фильм посмотреть полезно. ... обнаруживаются и подтверждаются старые, как мир, истины. Ну, например, что женщина действительно должна ощущать себя и, главное, казаться другим самой обаятельной и привлекательной на свете. Это приятно всем» (Зоркий, 1985: 3).

Российский кинокритик Евгений Нефедов, писавший об этом фильме в 2017 году, отметил, что «авторам «Самой обаятельной и привлекательной», вроде бы не претендовавшим на великие художественные открытия и глубокий социальный анализ, удалось на удивление точно уловить подспудные чаяния зрительских масс, в первую очередь – представительниц прекрасного пола. ... Конечно, залогом успеха стали характеры, которым любимые народом артисты сумели придать живость, яркую индивидуальность, особый колорит. ... Однако на поверку занимательность действа всё же не исключает интересных наблюдений не только психологического..., но и какого–никакого социологического толка» (Нефедов, 2017).

Мнения зрителей XXI века об этой комедии прочти сплошь положительные:

«За развлекательными лёгкими кадрами юмористического фильма стоит глубокий моральный смысл, показывающий истинные человеческие ценности как любовь, верность, дружба. Картина современная и актуальная, по тем временам модная, а несёт неоспоримые приоритеты как порядочность супружеских отношения и настоящая дружба... Считаю, что этот фильм очень полезен так же для подрастающего поколения» (Мими).

«Отличный фильм! Воспринимается легко, бездна хорошего юмора. Надя, благодаря случайной встрече с давней подругой, стала самой–самой! Но, как известно, ничего случайного не бывает, а всё имеет свои причины. Надя в нужный момент своей жизни посмотрела на привычную для себя обстановку немного под другим углом и всё встало на свои места, прежде всего из–за её внутренних качеств, а она добрая, скромная, ответственная и такая естественная! Как раз последнему качеству она всегда была верна при любой ситуации в отличие от Сусанны, которая уподобилась своей ЭВМ и пытается как–то механически просчитать то, что надо почувствовать, поэтому она не видит ничего вокруг себя. Для меня эта лента останется навсегда очень глубокой по масштабности поднятых в ней проблем и очень современной» (Зоя).

«Замечательный фильм, оптимистичный! Можно пересматривать множество раз! А главное – теория Сусанны работает! Проверено неоднократно! Главное – не переборщить! А просто посмотреть по сторонам и увидеть Его! Как говорится: "суха теория мой друг, а древо жизни пышно зеленеет..." Можно применять.... Фильм вышел неподражаемым – все актеры великолепны! Снимаю шляпу!» (Лесистрата).

«Эта комедия – прямо юмористическая энциклопедия перестроечных времен, как «Служебный роман» – для 1970-х. Здесь прямо видишь, как изменились нравы советских людей, работающих в НИИ и иных госучреждениях. Актерский ансамбль неподражаем,

просто здорово!» (Янис).

Солдат Иван Бровкин. СССР, 1955. Режиссер Иван Лукинский. Сценарист Георгий Мдивани. Актеры: Леонид Харитонов, Татьяна Пельтцер, Сергей Блинников, Анна Коломийцева, Дая Смирнова, Евгений Шутов, Михаил Пуговкин, Вера Орлова и др. **40,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Иван Бровкин на целине. СССР, 1958. Режиссер Иван Лукинский. Сценарист Георгий Мдивани. Актеры: Леонид Харитонов, Татьяна Пельтцер, Сергей Блинников, Анна Коломийцева, Дая Смирнова, Михаил Пуговкин, Вера Орлова и др. **44,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Лукинский (1906–1986) брался за фильмы разных жанров – от народной комедии («Солдат Иван Бровкин») до шпионского триллера («Взорванный ад») – и часто достигал зрительского успеха: из 11 его полнометражных игровых фильмов пять («Солдат Иван Бровкин», «Иван Бровкин на целине», «Взорванный ад», «Деревенский детектив», «Прыжок на заре») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

У Ивана Лукинского комедийная дилогия про сельского парня Ивана Бровкина оказалось самой коммерчески успешной. Фильм «Солдат Иван Бровкин» (1955) только за первый год демонстрации посмотрели 40,4 млн. зрителей, а «Иван Бровкин на целине» (1959) еще больше – 44,6.

Любопытно, что вокруг фильма «Солдат Иван Бровкин» разразился скандал.

Вот что писал об этом сценарист фильма «Максим Перепелица» И.Ф. Стаднюк (1920–1994):

«В начале 1955 года киностудия "Ленфильм" сдавала в Москве, в Главном управлении по кинематографии СССР, кинокомедию "Максим Перепелица". И в этот же день московская киностудия имени Горького представила союзному кинематографическому начальству свою цветную музыкальную кинокомедию "Солдат Иван Бровкин", поставленную по сценарию Георгия Мдивани режиссером Иваном Лукинским. Все этажи здания на Гнездниковском гудели от возбуждения: в кино родились два фильма–близнеца: черно–белый Максим и цветной Иван. Почти с одним и тем же сюжетом, одинаковыми коллизиями, расстановкой героев. Всем было известно, что правда на моей стороне, что "Максим Перепелица" поставлен по моей одноименной книге, вышедшей в свет четыре года назад, что по радио уже несколько лет звучат радиоспектакли о нем. Но то были времена, когда никто не мог постоять за правду. Георгий Мдивани слыл драматургом высокого ранга, был членом правления Союза писателей. Пользуясь своим положением, он добился, чтобы его фильм "Солдат Иван Бровкин" был выпущен на экран гораздо раньше "Максима Перепелицы"...

Когда "Максим Перепелица" появился на экранах Москвы, случай свел меня с Александром Петровичем Довженко. Я сидел в предбаннике ЦДЛовской парикмахерской, дожидаясь очереди к знаменитому цирюльнику Моисею. Довженко, запеленатый в простыню, сидел в кресле мастера. Кто–то обратился ко мне, назвав меня по фамилии.

– Вы Стаднюк? – тут же отреагировал Александр Петрович. – Я смотрел вашего "Перепелицу". Не переживайте... То, что позволил себе Мдивани, – мерзко. Но его фильм – цыганщина дурного вкуса, а "Максим Перепелица" – народная комедия. Ей и суждена долгая жизнь.

Но буквально на второй–третий день в "Комсомольской правде" появилась статейка Галины Колесниковой, в которой критикесса все ставила с ног на голову: доказывала, что не Мдивани у меня, а я у него позаимствовал сюжет кинокомедии.

Вот тут уж отмалчиваться мне было нельзя, и я написал письмо в "Правду".

Мдивани, как помнится, постигли неприятности по партийной линии и в секции кинодраматургов. Через какое–то время он позвонил мне домой и попросил прощения...» (Стаднюк, 1993).

В постсоветские времена кинокритик Э. Лындина (1933-2022) писала о комедийной дилогии И. Лукинского так:

«Живой, непосредственный герой картины, эмоционально и доверительно сыгранный

обаятельным Леонидом Харитоновым, удерживает на себе немалый груз. Он позволяет наивно улыбнуться сказочно благополучному образу советской деревни, явленному в фильме. Чистенькая, с парниками, новой техникой, стадами, гаражом и прочими благами деревенька вряд ли соответствовала истинному положению вещей... Лукинский на свой лад продолжил традиции «Кубанских казаков» Пырьева, демонстрируя полные закрома, хоровое пение и упитанных колхозников, проводящих вечера перед телевизором. Но жанр комедии положений с ее водевильными ходами не обязывал принимать все всерьез... Режиссер попытался повторить успех, продолжив сюжет в фильме «Иван Бровкин на целине» (1958). Однако здесь сценаристу Георгию Мдивани и режиссеру изменило чувство меря в идеализации хрущевского начинания – освоения целинных земель» (Лындина, 2010).

Вот такая история приключилась с дилогией И. Лукинского...

Сегодняшние зрители не устают восторгаться этой комедийной дилогией:

«Обожаю оба эти фильма. Очень искренние, добрые. Что там правда, что нет, мы уж не узнаем. Но зато смотришь эти фильмы, и смотреть хочется. Сейчас такого кино нет, а жаль» (Шабунька).

«Я безмерно люблю фильм «Максим Перепелица» и не надоедает пересматривать. ... Но «Бровкина» люблю больше. Он мне роднее, ближе. Деревня очень похожа на ту, в которой я проводила каникулы у бабушки. В то время в деревнях было много молодёжи. Именно так они и выглядели, и с такой же гармонью ходили и такие же непосредственные, наивные были. А про актёрский ансамбль и говорить нечего. Все, кто смотрел и без моих восторгов, в восторге. ... Одно удовольствие и наслаждение» (Эква).

«Посмотрела на днях фильм в очередной раз. Как же он мне нравится! ... Такой жизнерадостный, жизнеутверждающий фильм. Восхищает каждый эпизод в фильме. Много очень смешных моментов, да на каждом шагу... Меткий взгляд режиссёра все заметит. Председатель, когда на участке с рассадой отчитывал Ивана, стукнулся головой о раму – и на следующий день на его лбу красовалась огромная шишка. Она просто обязана была выскочить, и режиссёр это не упустил. Или когда в конце второго фильма целинник Иван Бровкин пришел в дом председателя ,,засвидетельствовать своё почтение,, –председатель, увидев на груди Ивана орден, буквально опешил, но придя в себя, тоже надел пиджак, но с наградами (тоже имеем!). И все это без слов, никакого текста. Но такие важные, красноречивые мелочи. Каждая эпизодическая роль запоминается, как главная. Замечательный фильм!» (В. Беляева).

Любовь и голуби. СССР, 1984. Режиссер Владимир Меньшов. Сценарист Владимир Гуркин (адаптация собственной пьесы). Актеры: Александр Михайлов, Нина Дорошина, Людмила Гурченко, Сергей Юрский, Наталья Тенякова и др. **44,5 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Режиссер Владимир Меньшов (1939-2021) поставил пять полнометражных игровых фильмов, три из которых («Москва слезам не верит», «Любовь и голуби», «Розыгрыш») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Герои комедии Владимира Меньшова «Любовь и голуби» живут где-то в далекой сибирской деревне. Вася разводит голубей, а его жена Надя хлопочет по хозяйству. Но авторы приготовили герою сюжетный сюрприз, из-за чего вся его жизнь пошла наперекосяк. На экране это выглядит эффектным трюком — падает отпускник Вася, не удержавшись на ступеньках родного порога, и проваливается в глубину ласковой черноморской волны... И ждет его там, как водится, встреча с красивой разлучницей в феерическом исполнении Людмилы Гурченко...

А зачем, собственно, весь этот сыр-бор? Коснуться до всего слегка, вперемежку с солеными шуточками позабавить зрителей чудаковатостью персонажей-простачков? Поразить профессионалов лихими монтажными переходами, реанимацией мельесовских трюков начала века вроде зажигающихся на небе звезд в форме предостерегающей фразы: «Вася, будь осторожен!»? Или речь идет о том, что рано или поздно родственные и дружеские чувства возьмут свое, и состоится возвращение «блудного сына» к покинутому семейному очагу? И вновь будет по-старому, даже еще лучше. Главное — не падать духом, не

унывать, а жить весело, с настроением, легко.

А может, все сразу, вместе? И то, и другое, и третье? Обращение к сказочным, фольклорным мотивам в расчете на самую широкую зрительскую аудиторию?

Яркую и веселую комедию Владимира Меньшова «Любовь и голуби» кинокритики и зрители встретили с похожим энтузиазмом.

В год выхода фильма на экраны кинокритик Александр Липков (1936–2007) резонно заметил, что «Владимир Меньшов нередко прибегает в картине к условности, что комедии свойственно... Отлично зная это, Меньшов условность никак не прячет, а, наоборот, подчеркивает» (Липков, 1984: 4).

Ему вторил и кинокритик Валерий Кичин, утверждая, что это «фильм–кадриль. Его «фигуры» — это коленца, которые выкидывает подчас с нами жизнь. Печальные или смешные—это как посмотреть. ... Фильм–лубок. Его герои рисованы чуть гротескно — какими бывают персонажи народной комедии. Добрый юмор обладает способностью преображать все вокруг» (Кичин, 1984).

С ними был в целом согласен и кинокритик Сергей Шумаков: «Любовь и голуби» – дразнящий режиссерской фантазией кинолубок. В нем проявлено немало выдумки и здорового кинематографического честолюбия. Авторы страстно хотят понравиться своим зрителям. ... Простота фильма «Любовь и голуби» обманчива. Перед нами, конечно, лубок, но вполне современный. Его кажущиеся наивность и непосредственность тонко маскируют расчет режиссера и вполне продуманный замысел» (Шумаков, 1987: 115).

Мне фильм тоже понравился, и мою рецензию на комедию «Любовь и голуби», написанную в 1985 году, можно прочесть здесь (Федоров, 1985).

«Любовь и голуби» и сегодня часто показывают по ТВ: зрители по–прежнему смеются, с удовольствием повторяя потом давно уже ставшие крылатыми фразы из этого фильма...

Зрители XXI века до сих пор спорят об этой комедии.

С чувством юмора:

«Для просмотра этого фильма крепкое здоровье надо иметь. Потому что не успеешь над одним отсмеяться, как нужно уже над другим хохотать. Только и отдыхаешь, что в рекламных паузах. .Любимая фраза: "Лёнь, поросятам да–а–ал?". И просто море любви, самой хорошей на свете, простой и настоящей. Молодец Меньшов, на века фильм сработал» (Елена).

И без чувства юмора:

«Очередной раз показывают ограниченность и беспросветность русской деревни. "Любовь" сводится к распитию водки на пригорке и там же – клепание таких же недоумков, как Ленька. В его словарном запасе, как у Эллочки–Людоедки, всего пару слов, типа – "нормально". Уже не говорю о вечной теме, как бы втихаря. А мама, та вообще и читать не научилась, пальцем по письму водит и по слогам читает, не понимая вообще, что читает. Позорище, да и только. Ограниченным и недалеким, можно быть, не заметна как раз ограниченность русской деревни. Просто надо чуть больше прожить и увидеть иначе. Истеричность главной героини. Надо же какая красота русской деревни? Показушность и лживость эмоций. Тут же "горе то како?" и "поросятам дал?". А умирание в течение нескольких дней и тут же – она красавица на пороге, обещающая "бошки голубям" поотрубать. Готовность проклясть родных детей, если они увидятся с отцом. Это вообще без комментариев. ... Как была ограниченность и темность русской деревни, так все и осталось. А "кака така любовь" так и осталась случка под бутылочку водочки на берегу» (Сергей А.).

Человек с бульвара Капуцинов. СССР, 1987. Режиссер Алла Сурикова. Сценарист Эдуард Акопов. Актеры: Андрей Миронов, Александра Яковлева, Михаил Боярский, Олег Табаков, Николай Караченцов, Игорь Кваша, Лев Дуров, Галина Польских, Наталья Крачковская, Наталья Фатеева, Спартак Мишулин, Альберт Филозов, Олег Анофриев, Михаил Светин, Леонид Ярмольник, Семён Фарада, Борислав Брондуков, Антон Табаков и др. **44,3 млн. зрителей за первый год демонстрации (по другим данным – 39,8 млн. зрителей).**

Режиссер Алла Сурикова поставила 20 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Суета сует», «Будьте моим мужем», «Человек с бульвара Капуцинов») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Один из ярких примеров единства мнений кинокритиков и кинозрителей, при этом – как тогда, в год выхода этой забавной пародии на вестерны на экран (в «перестроечные» времена), так и сегодня, в XXI веке.

В конце 1980–х кинокритик Валерий Кичин писал в «Советском экране», что эта «картина... хороша уже тем, что весела, раскована и доказывает, что мы еще не окончательно впали в апатию и самоедство, не утратили способность к озорству» (Кичин, 1988: 10).

А кинокритик Анна Кагарлицкая в «Спутнике кинозрителя» резонно уверяла, что «в фильме вас наверняка заинтересует увлекательный сюжет, вы встретитесь с любимыми актерами и от души посмеетесь над приключениями героев» (Кагарлицкая, 1987: 7).

В XXI веке столько же положительно «Человека с бульвара Капуцинов» оценил и кинокритик Евгений Нефедов: «Советские кинематографисты упорно не желали признавать монополию американских (и европейских) коллег на вестерн! И в разгар «перестройки» вынесли на суд публики блистательный жанровый образчик, который бы наверняка стал предметом гордости... если не Сэма Пекинпа или Серджо Леоне, то уж точно – Мела Брукса и Энцо Барбони. ... Алла Сурикова и сценарист Эдуард Акопов продемонстрировали исключительное знание расхожих вестерновских приёмов – с лёгкостью доказали, что кожей чувствуют законы, по которым существует экранный Дикий Запад чуть ли не с момента изобретения кинематографа. Уже пролог с атакой людей Чёрного Джека на дилижанс, когда берут в руки оружие все пассажиры, включая благообразных дам, является отличным ироническим парафразом соответствующих эпизодов (например, из одноимённого шедевра Джона Форда). ... Одним словом, полноценный вестерн, практически ничем не обнаруживающий того обстоятельства, что съёмки велись в Крыму, а декорации были возведены на пустыре, с нуля. ... Казалось бы, остроумная шутка – и только! Но за полупародийной эстетикой, вплотную приближающейся к постмодернистским изыскам западных творцов в области формы, легко просматривается возвышенный гуманистический посыл. Сурикова и Акопов с иронией напоминают соотечественникам о давней вере (очень русской, как считают многие мыслители) в то, что не существует неисправимых натур – что любой станет достойной личностью, попав в соответствующую среду или ..., повстречав хорошего человека» (Нефедов, 2012).

В 2010 году Алла Сурикова попыталась войти в одну и ту же реку во второй раз – в комедии «Человек с бульвара Капуцинок». Увы, на мой взгляд, крайне неудачно – сиквел у зрителей никакого успеха не имел...

Надо отметить, что «Человека с бульвара Капуцинов» вышел на советские экраны. Когда зрители были еще не перекормлены западной продукцией, в том числе и комедийно–пародийного свойства.

Поэтому неудивительно, что российская аудитория XXI века относится к этому фильму Аллы Суриковой неоднозначно:

«Когда смотрю этот фильм, на душе как–то хорошо становится!... Может быть это ностальгия? Такой блестящий актёрский ансамбль – редко когда увидишь! Раньше как–то не обращала на это внимание, а теперь заметила: артисты не просто играют с удовольствием, они с наслаждением "купаются" в предложенном им материале! Ощущение, словно повзрослевшим мальчишкам разрешили поиграть в любимые ими с детства игры (типа "казаки–разбойники", в данном случае: "ковбои–индейцы"). В фильме много чисто "актёрского хулиганства", но оно такое доброе, такое талантливое... Всегда поражалась тому, что этот фильм – пародию на западные вестерны, сняла женщина, Алла Сурикова» (Анна).

«Прекрасный фильм, с прекрасными актёрами. Это кино можно пересматривать бесконечно. Смешно, красиво и безмерно талантливо. Спасибо Вам, госпожа Сурикова, за калейдоскоп актёров, трюков, песен. Выделять кого–то из актёров считаю неправильным. Все бесподобны. При всей комедийности есть в этом фильме несколько очень мощных и буквально трагических сцен» (Андрей).

«Фильм до глубины души пронизан любовью и красотой игры самых замечательных актеров Советского кино! Первый раз смотрел в 1987 году летом на каникулах вместе с родителями, детские впечатления на всегда останутся в моей памяти, особенно когда купили билеты и я, будучи ребенком, был счастлив и уверен, что я увижу это фильм... Ну, и сам просмотр фильма, я и смеялся и плакал (мне было 8 лет)... Вчера пересмотрел, снова

окунулся в эту атмосферу любви и смеха, очень талантливая игра всех участников! Люблю это фильм» (Константинов).

«Посмотрев подобные "киношедевры", не перестаёшь удивляться "мастерству" режиссёра: собрать целую плеяду выдающихся актёров и снять, мягко говоря, совершенно бездарный фильм... Впрочем, лично я ничего иного от Аллы Суриковой и не ждал» (Г. Воланов).

«Не знаю, вкусовщина, конечно, но лично мне «Человека с бульвара Капуцинов», вообще, никогда не нравился. А плеяду замечательных артистов я воспринимал как конкретный минус режиссёру: собрать исключительно звёзд, и снять такой слабый фильм» (Зюмбумбунчиков).

«Я знаю, что «Человека...» посмотрело немало народу, но это потому, что в то время в СССР не показывали настоящие американские вестерны и американские же пародии на них. На этом фоне фильм Аллы Суриковой выглядел бы бледновато, и никаких особых кассовых сборов не принес бы. Правда, ансамбль актеров в фильме неплохой. Я, например, очень люблю Андрея Миронова. Собственно из-за него я фильм и посмотрел, а там в общем-то – ничего особенно, кино как кино, один раз посмотреть можно, но можно и не смотреть, если есть выбор (Милан).

Ты – мне, я – тебе. СССР, 1977. Режиссер Александр Серый. Сценаристы Григорий Горин, Александр Серый. Актеры: Леонид Куравлёв, Татьяна Пельтцер, Алла Мещерякова, Светлана Светличная, Юрий Медведев, Валерий Носик, Роман Ткачук и др. **41,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Александр Серый (1927–1987) – поставил всего пять фильмов («Выстрел в тумане», «Иностранка», «Джентльмены удачи», «Ты – мне, я – тебе», «Берегите мужчин!»), все они вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Иногда можно встретиться с мнением, что Александр Серый фактически был режиссером одного фильма–хита – «Джентльмены удачи», но он поставил, по крайней мере, еще две удачные кассовые комедии – «Иностранка» (1965) и «Ты – мне, я – тебе» (1977). При этом «Ты – мне, я – тебе» входит в первую сотню самых популярных советских фильмов.

Парадоксально, но, режиссеру–комедиографу в реальной жизни было не до смеха: он отсидел в тюрьме за драку, был ранен выстрелом из гарпуна, заболел онкологией, а 16 октября 1987 застрелился...

Кинокритики встретили комедию «Ты – мне, я – тебе» довольно тепло.

К примеру, Виктор Демин (1937–1993), похвалив фильм, отметил, что в нем «преобладают сатирические, саркастические тона» (Демин, 1977).

Кинокритик Юрий Смелков (1934–1996) был, правда, более строг, посетовав, что комедия нравов в фильме слишком быстро превращается в комедию положений (Смелков, 1977: 3–4).

Что касается нынешних зрителей, то они до сих пор готовы обсуждать эту комедию:

«Замечательная комедия, смотрится вполне на уровне гайдаевских постановок. Что касается непосредственно сюжета, то всё–таки с какой–то несерьёзной «икорной мафией» столкнулся герой Куравлёва. Трое забулдыг браконьеров, прячущихся в сарае и вздрагивающих от каждого визита глухого общественника. А районного инспектора рыбнадзора они вообще как огня боятся, не говоря уж о милиции. ... В результате замах на всю масштабность темы в рамках одного фильма оказался далеко не реализованным» (Андрей В.).

«Это кино сильно напоминает сюжет из "Фитиля", расширенный до полнометражного фильма. Вроде бы и сюжетец довольно острый, и актёры неплохие, и шутки кой–какие запоминаются, а в целом не сложилось» (Вася).

«Фильм, конечно, значительно уступает другой кинокомедии того же режиссёра – "Джентльмены удачи". Но и здесь есть много очень даже смешных моментов и характерных примет того времени. И этот фильм уже больше сатирическая кинокомедия, а не развлекательное кино» (Норд).

Кубанские казаки. СССР, 1950. Режиссер Иван Пырьев. Сценарист Николай Погодин. Актеры: Марина Ладынина, Сергей Лукьянов, Владимир Володин, Александр Хвыля, Сергей Блинников, Клара Лучко, Екатерина Савинова, Владлен Давыдов, Юрий Любимов, Борис Андреев и др**. 40,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Пырьев (1901–1968) поставил 18 полнометражных игровых фильмов, 15 из которых («Богатая невеста», «Партийный билет», «Трактористы», «Любимая девушка», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Испытание верности», «Идиот», «Белые ночи», «Наш общий друг», «Свет далекой звезды», «Братья Карамазовы») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Режиссер Иван Пырьев подошел к съемкам «Кубанских казаков» официально признанным комедиографом, лауреатом пяти (!) Сталинских премий. Отсюда ясно, что его яркая цветная картина была позитивно встречена государственными чиновниками – фильм получил еще одну Сталинскую премию. Любопытно, что «Кубанские казаки» стали последней работой Ивана Пырьева, решенной в жанре музыкально–мелодраматической комедии. В год выхода «Кубанских казаков» во всесоюзный кинопрокат, его ждал большой успех у аудитории.

Тогдашний министр кинематографии СССР И.Г. Большаков писал, что главный персонаж «Кубанских казаков» – «Галина Пересветова – передовая женщина нашего времени, председатель колхоза–млн.ера, обладает широким кругозором общественного деятеля сталинской эпохи. … Но фильм не лишен и недостатков. В нем, в частности, имеется несколько эпизодов, напоминающих собой сцены из старомодных водевилей» (Большаков, 1952: 14–15).

Уже в XXI веке кинокритик Наталья Рулева отметила, что «фильм «Кубанские казаки» не ставит своей целью отражение реальной жизни кубанских колхозников. Он изображает желаемое, воображаемое, а не действительное. Картина построена по принципу чрезмерного преувеличения реального и сверх–отождествления с идеей победоносного развития социалистического колхоза и сталинской коллективизации (желаемого). До крайности преувеличены достижения кубанских колхозников, приукрашен их стиль жизни и т.д.» (Рулева, 2012: 167).

А композитор Владимир Дашкевич раскрыл главную причину популярности ленты И. Пырьева у послевоенной публики: «В фильме же «Кубанские казаки» я чувствую глубокую искренность, которая рождалась в конкретном времени и была после победительной войны попыткой не столько указать конкретную дорогу к счастью, сколько воплощённой полуторачасовой утопией, позволяющей человеку пожить фантастически счастливой жизнью, перевести дыхание, освободиться хотя бы на время киносеанса от тягот, нищеты, неблагополучия реального существования. Что и помогало людям той поры выжить» (Дашкевич, 2001).

Культуролог и киновед Майя Туровская (1924–2019) была убеждена, что «Кубанские казаки» демонстрировали «чистоту жанра и простоту морфологии. Две любовные пары — старшая и младшая — суммируют все излюбленные элементы пырьевской фабулы. … Немногочисленность и устойчивость основных ситуаций, равно как и разнообразие вариаций, свидетельствует о сказочнофольклорной традиции, на которую инстинктивно опирался Пырьев. … Это была та собственная, близкая ему и богатая возможностями условность, на которую в поисках «своего» кинематографа он натолкнулся в «Богатой невесте». Из сказочной, фольклорной традиции он заимствовал основную структуру развития действия через ряд препятствий к свадьбе. … Фабуле пырьевских картин изначально чужды личностные категории, и то, что героям сопутствуют «мужской» и «женский» хоры, обнаруживает с очевидностью эту внеличность» (Туровская, 1988).

Режиссер и киновед Олег Ковалов считает, что «Иван Пырьев, бесспорно, самый народный режиссер советской и российской кинематографии. Но парадокс заключается в том, что он одновременно и автор самых спорных ее картин. Пырьевские картины внешне были очень просты, но, по сути дела, они ставили в тупик, даже благожелатели его отказывали ему в эстетической ценности, и не какие–нибудь снобы, а сам Хрущев объявил

фильм «Кубанские казаки» крайним воплощением лакировочного искусства сталинизма. Что уж говорить о молодежи? Пырьев был не просто классиком советской музыкальной комедии, как писали учебники, и не просто создателем советского китча, как пренебрежительно говорили о нем либералы. Нет, он сделал большее, чем жанр, и нечто качественно иное, чем самовыражение, — он воплотил грезы народа о должном.

Самые популярные комедии Пырьева вышли на экран в страшные годы. О чем пели герои этих фильмов? В их песнях–грезах был и милый, трогательно–наивный мир обытизированных, частных, маленьких желаний рядового человека, то есть то, что в советскую эпоху получило бранную кличку «мещанского индивидуализма». Но, одновременно, была и некая всеохватная жажда счастья для всех и иррациональная вера в то, что это счастье для всех скоро наступит, рано или поздно, и что рай, несмотря на все испытания, все–таки настанет. В этом отношении фильмы Пырьева лежали в русле того явления, которое мы называем «русская идея» (Ковалов, 2011).

Мнения зрителей XXI века о «Кубанских казаках» четко делятся на «за» и «против»:

«За»:

«Один из самых многострадальных советских фильмов. Сначала Хрущев обвинил эту комедию во всех смертных грехах, и где–то с 1960 года до середины 70–х годов фильм исчез. В семидесятые под насмешки интеллигенции фильм все–таки выпустили в прокат, а в конце 80–х на картину накинулась либеральная часть интеллигенции. Помню, как в одной из телепередач одна умная дама, профессорша с серьезным видом убеждала нас, что все это ложь. Эту даму было жаль. Она не понимала, что искусство должно, прежде всего, преображать мир, нести добро и радость. Зачем умножать зло, когда его и так хватает. Зачем доводить людей до отчаяния, а наше кино в перестройку этим и занималось» (Кинолюбитель).

«Это прекрасный фильм и очень светлый. Ну и что с того, что многие его называют сказкой о социализме?.. Вы еще сделайте нечто подобное о так называемом капитализме. Пусть это пропаганда, пусть – что угодно. Только почему–то очень светлое и чистое остается в душе после его просмотра. Удивительное кино» (Астра).

«Очень нравится этот фильм! Мажорный, яркий… У Пырьева есть свое зерно. Каждый из его фильмов имеет свой положительный момент. Не нужно углубляться в детали и искать какую–то недействительность или расхождения с реальными событиями, происходящими на Кубани в то время, о котором повествует этот фильм. Я, вообще, не сторонник подобных анализов, причем в любом жанре искусства. Нужно просто смотреть и наслаждаться. Это отдых для души! … Этот фильм уводит и вдохновляет, а это немало! Задача режиссера выполнена» (С. Гриненко).

«Против»:

«Очень многих весь этот пырьевский фильм рассмешил. И не столько юмором, сколько абсолютно запредельной концентрацией фальши на один квадратный метр экранного пространства . Чувства меры явно не хватило Ивану Александровичу: ну куда столько "энтузиазма"? Столько наигранных улыбок и практически беспричинного смеха?» (В. Маслов).

«Плюнули на народ те, кто ради так называемой коллективизации уморил голодом миллионы людей. А потом снимал эти мифы. Результат: оболваненный "советский человек"... Не стоит пессимизировать действительность. Это любимый прием коммунистов: то они царскую Россию выставляли за затхлую окраину мира, теперь вот пытаются всех уверить, что все мы живем только благодаря тому, что было при них создано. В общем, сплошная ложь, как в этом фильме. Плюнул я не на народ, а на тех, кто эту ложь снимал и по указке самозванных властей компостировал народу мозги, получая от этой власти награды и звания» (Алан).

Осторожно, бабушка! СССР, 1961. Режиссер Надежда Кошеверова. Сценарист Константин Исаев. Актеры: Фаина Раневская, Ариадна Шенгелая, Людмила Маркелия, Светлана Харитонова, Нина Ургант, Юлиан Панич, Леонид Быков, Сергей Филиппов, Ролан Быков и др. **40,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Надежда Кошеверова (1902–1990) поставила 19 полнометражных

игровых фильмов, многие из которых («Аринка», «Весна в Москве», «Золушка», «Каин XVIII», «Медовый месяц», «Осторожно, бабушка!», «Сегодня – новый аттракцион», «Укротительница тигров», «Шофёр поневоле») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Надежда Кошеверова прославилась «Золушкой» и «Укротительницей тигров», хотя на ее счету было еще немало популярных фильмов (в основном – в сказочном жанре). Однако самым кассовой, вошедшей в первую сотню самых популярных фильмов СССР, у Н. Кошеверовой стала комедия с Фаиной Раневской «Осторожно, бабушка!», в год выхода на экран буквально разгромленная кинокритиками.
Киновед Марина Жежеленко писала, что «и режиссер, и сценарист К. Исаев в этой комедии пытались приспособиться к требованиям нового времени. Здесь юной Лене, только что назначенному директору еще не достроенного Дома культуры, бюрократические строительные организации ставят препоны, перебрасывая рабочих на другой объект. На помощь Лене приходит ее бабушка (Ф. Раневская), участница еще гражданской войны, которая призывает своих друзей, старых большевиков, достроить Дом культуры. Старики красят, белят и т.д. И тут молодежь, приятели Лены, устыдились и тоже засучив рукава взялись за дело. Дом культуры был достроен вовремя. В те годы тема передачи эстафеты «ленинской гвардии» сегодняшним юным была весьма популярной. ... Не спасло и участие Раневской» (Жежеленко, 2008: 61).

Впрочем, и многие сегодняшние зрители к этому фильму относятся без восторга:

«Мне «Осторожно бабушка!» показалась одной из самых слабеньких комедий, где только одна Раневская и вытягивает надуманные и примитивные сцены фильма. А актёры – трое друзей тоже выглядят как то нелепо на фоне симпатичных молоденьких героинь уже зрелыми мужиками» (Мими).

«Фильм очень слабый. Даже Раневская не спасает. Мне скучно» (Надьза).

«Да простят меня поклонники фильма, он действительно слабоват, несмотря на прекрасных актеров, видимо это вина сценария. В те годы было много замечательных, смешных и не примитивных комедий, но "Бабушка", увы, к ним не относится» (А. Мак).

«Фильм считался слабым со дня выхода на экран. Увы, это так. Другое дело, что сейчас людьми, после просмотра современной чернухи, овладела ностальгия по старому советскому кино» (Дальний)

Но, разумеется, у комедии «Осторожно, бабушка!» и в наши дни есть немало сторонников в зрительской аудитории:

«Замечательный фильм. Он один стоит дороже всей шелухи западной, да и отечественной» (Ю. Агапов).

«Люблю эту прекрасную добрую комедию, с любимыми актерами» (Раиса).

«Хороший фильм, но я бы смотрела его только из–за Раневской, обожаю эту актрису!» (С. Войтюк).

«Хороший, добрый, музыкально–комедийный фильм про любовь, про молодых энтузиастов, и про ветеранов, которые не хотят отставать от молодых. Я думаю, его нужно смотреть каждому. Я обожаю эту ленту ... за то, что в нем участвуют: моя любимая Фаина Раневская и моя любимая Ариадночка Шенгелая, а также Сергей Филиппов и оба Быковых. ... Ариадна Шенгелая отличалась редкой интеллигентной красотой, а Раневская острым–преострым умом и своеобразным актерским стилем, присущем только ей и никому более» (Людмила).

Операция «Ы» и другие приключения Шурика. СССР, 1965. Режиссёр Леонид Гайдай. Сценаристы: Яков Костюковский, Морис Слободской, Леонид Гайдай, Актёры: Александр Демьяненко, Алексей Смирнов, Наталья Селезнева, Евгений Моргунов, Юрий Никулин, Георгий Вицин и др. **39,6 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Режиссёр Леонид Гайдай (1923–1993) поставил 17 игровых полнометражных фильмов, 11 из которых ("Бриллиантовая рука", "Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика", "Операция "Ы" и другие приключения Шурика", "Иван Васильевич меняет профессию", "Спортлото–82", "Не может быть!", "Двенадцать стульев", "За

спичками", "Совершенно серьёзно" (альманах, режиссеры других новелл – Э. Рязанов, Н. Трахтенберг, Э. Змойро, В. Семаков), "Деловые люди", "Опасно для жизни!") вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Операция «Ы» – один из самых кассовых фильмов Леонида Гайдая: только за первый год демонстрации он собрал сорокамиллионную аудиторию.

И надо сказать, что советские кинокритики тоже встретили «Операцию «Ы» с большим энтузиазмом, так как наконец–то «комедия словно бы стряхнула с себя усталость, приобретенную за годы чинного сидения в обществе малоинтересных людей, расправила затекшие члены, захотела проверить – не постарела ли она, не утратила ли сил. Оказалось – не постарела, не утратила. Она может тряхнуть стариной и продемонстрировать каскад головокружительных трюков, но при этом отлично ориентируется в современных интерьерах. Она способна наделять своих положительных героев сверхъестественной легкостью и безжалостно посрамить отрицательных, но при этом и те и другие нисколько не кажутся нам условными фигурами: мы легко узнаем в студенте Шурике нашего современника и вместе с авторами фильма готовы смеяться над бестолковыми ворюгами или над пустозвоном–прорабом, который обрушивает на Верзилу весь свой мощный запас воспитательных средств и без конца толкует ему, что «советский балет – лучший в мире», что «наши космические корабли бороздят просторы вселенной», и что в «строящемся жилмассиве газовых плит будет в семьсот сорок раз больше, чем в 1913 году» (Хлоплянкина, 1966: 100).

В постсоветские времена творчество Леонида Гайдая получило уже культурологическую трактовку: «Гайдай предложил зрителю принципиально новые комические маски, которые, в отличие от сказочных персонажей, отражали в своей гротескной форме современную популярную культуру, жизнь советской улицы» (Прохоров, 2012: 233), «и здесь попал в самую точку — его кино оказалось тем самым коллективным антидепрессантом без побочного эффекта» (Добротворский, 1996).

Режиссер и кинокритик Михаил Брашинский писал, что «в простом советском человеке Леонид Гайдай обнаружил черты идеального классического архетипа. Одновременно миф получил конкретное историческое воплощение. Трус, Балбес, Бывалый и Шурик были героями и народной сказки, и кухонного анекдота (тоже, кстати, народного). Они представляли карикатурные социальные стереотипы «вшивого интеллигента» (Трус), ханыги–люмпена (Балбес), райкомовского хозяйственника (Бывалый) и бойскаута новой, раннебрежневской формации (Шурик). Л. Гайдаю удалось то, что после войны уже мало кому удавалось: органично объединить два круга мифологии — самый частный и самый общий; тот, который принадлежал Петьке и Василь Иванычу, и тот, в котором обретались Одиссей и Кандид. Своими масками Л. Гайдай производил двойную легитимацию: и оригинальности советской мифологии, и ее причастности общему потоку» (Брашинский, 2001).

Творчество Леонида Гайдая – универсально, его лучшими фильмами и сегодня восхищаются и зрители, и киноведы. Кинокритик Сергей Добротворский (1959–1997) когда–то сравнил Гайдая с Альфредом Хичкоком. Сравнение смелое, но, на мой взгляд, верное – оба эти великих кинематографиста, в самом деле, относились к кино «не как к куску жизни, а как к куску торта. Только такое, вполне циничное, отношение способно породить неизбывную «приятность» кинофактуры, повышенный игровой тонус и техническую сделанность изображения, как безусловную и достоверную» (Добротворский, 1996). Гайдай – это навсегда!

На портале «Кино–театр.ру» опубликовано 1,2 тысячи восторженных зрительских откликов на «Операцию «Ы»:

«Мне в этом фильме нравится все режиссер, сценарий, актеры, юмор и все как–то вместе прекрасно сочетается, главное нет пошлости. Фильм смотрелся уже сто раз, несколькими поколениями... Хорошо, что был такой человек как Гайдай... (Новикова).

«Только что посмотрел фильм по ТВ. И раньше видел эту комедию много раз, но давненько (лет 10–15 уже не смотрел), думал с тех пор, ну сколько раз еще можно ее пересматривать, может, хватит? А тут идет по ТВ, переключаю каналы, попадаю на фильм и не могу оторваться от экрана! Оказывается, оттого, что фильм пересмотрен мною много раз, полученное удовольствие не становится меньше! Снято одновременно очень просто и в то же

время гениально! Нестареющее кино! Не знаю как другим, а мне (когда смотрел сегодня фильм) – обе сцены между Шуриком и Лидой (у нее дома) показались не только комедийными, но и весьма эротичными! А ведь сочетание юмора и эротики в кино – это одна из самых сложных задач, стоящих перед любым автором (слишком часто в результате получается пошлость)!» (Александр).

«Легендарное, бессмертное советское кино. В этих культовых комедиях нет ничего, казалось бы, яркого, привычного для нас — смотрящих современные фильмы. И тем не менее, «Операция „Ы“» прекрасна своей неяркой красотой, простотой и легкостью сюжета. Есть в фильме что–то такое, что заставляет пересматривать его снова и снова. Давно уже нет в живых актеров, но память о них жива» (Витас).

«Мой любимый фильм! Что тут еше скажешь… прекрасная игра актеров, всё весело, смешно, никогда не устанешь пересматривать фильм снова и снова. Столько времени прошло, жизнь изменилась, но такие моменты не забыть» (А. Рудаш).

Баламут. СССР, 1979. Режиссер Владимир Роговой. Сценарист Сергей Бодров. Актеры: Вадим Андреев, Наталья Казначеева, Николай Денисов, Евгений Карельских, Лариса Блинова, Евгения Симонова, Юрий Саранцев и др. **39,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Самой популярной картиной **режиссера Владимира Рогового (1923–1983)** были военно–приключенческие романтичные «Офицеры». Всего этим режиссером было снято восемь полнометражных игровых фильмов, и все из них («Годен к нестроевой», «Офицеры», «Горожане», «Юнга Северного флота», «Несовершеннолетние», «Баламут», «У матросов нет вопросов», «Женатый холостяк») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Рабочее название этой картины – «Студенты и студентки» – говорило само за себя. Но его изменение не случайно. Главный герой фильма, выпускник сельской школы Петр Горохов, поступивший на экономический факультет одного из столичных вузов ,настолько выделяется среди остальных героев картины, что окончательное название вполне оправдывает ее содержание, ведь Петр – настоящий баламут.

По жанру фильм комедия, даже с элементами мюзикла. Ребята поют и танцуют, а в оставшееся время ходят на лекции и влюбляются. Комедия – жанр условный, допускающий возможность разных подходов. В одном случае сохраняется правда характеров, действующих в комедийных ситуациях. В другом – важны лишь смешные положения, куда попадают более или менее условные персонажи. В третьем случае преобладающим становится гротескное преувеличение.

На примере «Баламута» видно, что возможно и одновременное использование приведенных тенденций. Все дело в том, достигнуто ли при этом единство составляющих. Многие эпизоды «Баламута» решены в эксцентрическом ключе, чуть ли не в традициях немых фейерверков смеха. Однако наряду со смешными и в меру назидательными сценами в картине немало и слабых, невыразительных эпизодов…

Советская кинопресса отнеслась к «Баламуту» довольно позитивно.

Так в журнале «Советский экран» был опубликован такой, к примеру, пассаж: «А когда закончится фильм, в душе еще долго будет жить радостное чувство от встречи с характером цельным, самобытным, настоящим. И то ли благодаря обаянию, искренности, серьезности и простоте, которые отличают игру молодого артиста В. Андреева, исполняющего главную роль, то ли из-за авторского взгляда на героя возникает ощущение чего-то на редкость надежного и прочного, ощущение той подлинности, которую мы ценим сегодня» (Абрамова, 1979: 7).

Любопытно, что «Баламут» до сих пор не забыт отечественными зрителями, и они с удовольствием пишут (в основном – с ностальгией) о нем и в XXI веке:

«Действительно, время идёт, а фильм не стареет. Тоже всегда смотрю это кино о студентах с удовольствием. Сразу вспоминается приятная чудесная пора. Как–то хорошо становится на душе. И в то же время в фильме много волнующих моментов. Смотришь и сопереживаешь вместе с героями. Замечательные молодые артисты, замечательный сюжет» (Наташа).

«Хорошее, доброе кино. И все отношения – подлинно–реальные, сама пять лет в общежитии прожила, и все эти картошки–стройотряды пройдены лично. Взаимоотношения ребят – такие, как были в те годы, все же меньше было шкурничества и чувства собственного превосходства. Да и просто помочь человеку тогда – это было нормально, не то, что сейчас, без выгоды и шагу не ступят. Атмосфера студенчества передана замечательно, да и преподаватели наши на порядок были выше, чем некоторые "ученые" сейчас. ... А фильм, еще раз повторюсь, добрый и позитивный» (Стефа).

«Какой хороший и добрый фильм! Странно, что раньше его не видела и даже не слышала о нем, но, к счастью, сразу нашла в сети и смогла посмотреть! Вадим Андреев – просто удивительно хорош здесь – и не подумаешь, что это его первая роль в кино! Понравилось все и все – и молодые актеры, и не очень молодые, и работа всей группы! Сценарий, режиссура, костюмы всех, нехитрые интерьеры – все на месте и в итоге получается вот такая отличная, правдивая картина о жизни советских студентов, которую хочется пересматривать! Как же умели те мастера одним–двумя штрихами передать социальную проблему, создать образ, показать все самое необходимое, чтобы зритель и понял, и не уставал от бесконечных деталей, повторов или словоизлияний!» (Аврора).

12 стульев. СССР, 1971. Режиссер Леонид Гайдай. Сценаристы Владлен Бахнов, Леонид Гайдай (по роману И. Ильфа и Е. Петрова). Актеры: Арчил Гомиашвили, Сергей Филиппов, Михаил Пуговкин, Наталья Варлей, Нина Гребешкова, Наталья Крачковская, Георгий Вицин, Савелий Крамаров, Юрий Никулин, Виктор Павлов, Готлиб Ронинсон, Роман Филиппов, Григорий Шпигель, Владимир Этуш, Игорь Ясулович и др. **39,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссёр Леонид Гайдай (1923–1993) поставил 17 игровых полнометражных фильмов, 11 из которых ("Бриллиантовая рука", "Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика", "Операция "Ы" и другие приключения Шурика", "Иван Васильевич меняет профессию", "Спортлото–82", "Не может быть!", "Двенадцать стульев", "За спичками", "Совершенно серьёзно" (альманах, режиссеры других новелл – Э. Рязанов, Н. Трахтенберг, Э. Змойро, В. Семаков), "Деловые люди", "Опасно для жизни!") вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

После триумфального успеха "Кавказкой пленницы" и "Бриллиантовой руки" Леонид Гайдай отважно решил экранизировать классический роман Ильфа и Петрова "12 стульев". По разным причинам отвергнув десятки кандидатов, среди которых были Андрей Миронов и Владимир Высоцкий, Леонид Гайдай пригласил на роль Остапа Бендера никому в ту пору не известного актера Арчила Гомиашвили.

Не все тогдашние зрители и критики приняли этот выбор, однако, на мой взгляд, Гомиашвили удалось довольно убедительно войти в образ незабвенного командора авантюры и любимца женщин всех стран и народов.

Его партнером стал неподражаемый Сергей Филиппов, казалось, родившейся именно для роли бывшего предводителя провинциального дворянства Кисы Воробьянинова.

Бережно сохранив основные перипетии романного сюжета о поисках сокровищ, спрятанных в одном из двенадцати стульев старинного гарнитура, Леонид Гайдай не забыл и о своих "фирменных" эксцентричных трюках и погонях, благо, что Ильф и Петров давали для этого немало оснований.

Пригласив на роли второго плана звезд отечественного кинематографа, Гайдай по сути превратил эпизоды с их участием в маленькие бенефисы.

Ну, разве забудешь дворника Тихона в исполнении Юрия Никулина?

Или Наталью Крачковскую в роли мадам Грицацуевой?

Да и сам Леонид Гайдай блеснул актерским мастерством в маленькой роли хранителя ордеров на проданную мебель...

Конечно, по сравнению с Бендером, сыгранным Сергеем Юрским в "Золотом теленке", Бендер Арчила Гомиашвили был лишен обаяния интеллигентности и печальной иронии. Бендер в "12 стульях" Гайдая бодр, оптимистичен, напорист и нахален. Его обаятельная наглость вкупе с недюженной изобретательностью и артистичностью прирожденного авантюриста, что называется, "города берет"...

Но кто сказал, что "ранний" Бендер должен как две капли воды походить на Бендера "позднего"?

Экранизация романа «12 стульев», разумеется, не относится к самым кассовым фильмам легендарного режиссера Леонида Гайдая, но за первый год демонстрации в кинотеатрах его посмотрело почти 40 млн. зрителей, и эта комедия входит первую сотню самых популярных фильмов СССР.

В год выхода «12 стульев» на экран советские кинокритики встретили фильм бурной дискуссией.

Кинокритик Юрий Богомолов (1937-2023) писал, что «Бендер Арчила Гомиашвили — динамичный и деловитый молодой человек. Он, разумеется, сильно отличается от героя «Золотого теленка». Но не более чем отличается последний роман от «Двенадцати стульев». И не более чем различаются сами фильмы. Каждый из режиссеров экранизировал тот роман, который ближе его художественным пристрастиям. Но поделили они не только романы, поделили темы. Из одного героя вышло два. Швейцер снимал фильм о человеке, Гайдай — об актере. Бендер Арчила Гомиашвили шагнул на сцену, Бендер Сергея Юрского — в реальность. ... Л. Гайдай словно экранизовал очень талантливое сочинение О. Бендера «Сокровище моей тещи». И фильм, который он поставил, получился веселым (Богомолов, 1971: 56).

Кинокритик Михаил Кузнецов (1914–1980) очень хвалил актерскую работу Сергея Филиппова, но сам фильм Леонида Гайдая оценил гораздо ниже: «Надо в первую очередь отдать должное прямо–таки титаническому труду его создателей, их любовному, бережному, тактичному отношению к литературному оригиналу. ...Право же, биографы С. Филиппова будут писать, что "Двенадцать стульев" – это звёздный час актёра. Все представления о своём "потолке" (пусть и весьма высоком) актёр сам блистательно опроверг исполнением роли Кисы Воробьянинова. ...Итак, успех у зрителей есть, в зале смеются, актёрские удачи несомненны... Словом, всё хорошо, и всё же чего–то не хватает. Не хватает смелости. Дерзания. Свежести подлинного открытия» (Кузнецов, 1971: 2–3).

Кинокритик Вера Шитова (1927–2002) сурово (и, полагаю, слишком сурово) резюмировала, что «многофигурный и пестрый фильм Леонида Гайдая есть не что иное, как муляж романа. Так сказать, тело без души. Тонкой, лирической, авторской души. ... итого этого стали режиссерская бесстильность фильма, его образная пассивность, его «знакомость», потому что тут ничто не пропущено сквозь собственную фантазию, ничто не обнаруживает «наличие присутствия» у этого активного и признанного апологета и практика комедийного жанра своей, самостоятельной «системы смеха». И в итоге Фильм «Двенадцать стульев» как зрелище вял, а местами просто скучен» (Шитова, 1972: 70–71).

Однако позитивно настроенная кинокритик Галина Кожухова (1933–2009) настаивала, что «изобразительность Леонида Гайдая, мастера эксцентрической, зрелищной комедии, идет, как правило, в русле сюжета и характеров» (Кожухова, 1972: 73).

Мою рецензию на фильм Леонида Гайдая «12 стульев» можно прочесть здесь (Федоров, 1991).

Ну, раз уж кинокритики резко разошлись во мнениях относительно гайдаевских «12 стульев», то уж зрители XXI и подавно:

«Считаю гайдаевский фильм лучшей постановкой Ильфа и Петрова. Действительно, большая доля успеха Остапа в исполнении Гомиашвили принадлежит голосу Юрия Саранцева и песни в исполнении Валерия Золотухина. Это трио справилось гениально. Образ Кисы Воробьянинова, во всём комизме и трагизме, Сергей Филиппов передал блестяще. Настоящим украшением фильма стал Михаил Пуговкин. Не могу не отметить замечательные работы Готлиба Ронинсона, Савелия Крамарова, Георгия Вицина, Клары Румяновой, Юрия Никулина, великолепное чтение авторского текста в исполнении Ростислава Плятта» (Андрей).

«В гайдаевском фильме какой–то нездоровый юмор: падение со сцены, несколько раз пересядьте за другой столик и много подобного, смахивает на американский: типа торт в физиономию, трусы потерялись. Снят бестолково: вместо редакции газеты "Станок" в фильме типичная типография. "Блестящая" игра Гомиашвили – это блестящая озвучка Юрия Саранцева, а суповый набор Сергей Филиппов скорее смахивает на огородное пугало. Ростислав Плятт читает текст как будто к познавательному мультику, а не к комедии» (Абориген).

Акселератка. СССР, 1987. Режиссер Алексей Коренев. Сценаристы Дмитрий Иванов, Владимир Трифонов. Актеры: Ирина Шмелёва, Никита Михайловский, Роман Филиппов, Галина Польских, Пётр Меркурьев, Игорь Кваша, Александр Потапов, Василий Бочкарёв, Андрей Гусев, Сергей Мигицко, Виктор Раков, Михаил Голубович и др. **38,1 млн. зрителей за первый год демонстрации (по другим данным – 30,1 млн. зрителей).**

Режиссер Алексей Коренев (1927–1995) за свою творческую карьеру поставил 13 фильмов. В основном это комедии, среди которых есть и, на мой взгляд, очень удачные («Урок литературы», «Большая перемена», «По семейным обстоятельствам»). Всего в тысячу самых кассовых советских кинолент у Алексея Коренева вошли две комедии – «Черноморочка» и «Акселератка».

С самого начала своей режиссерской карьеры Алексей Коренев тяготел к комедийному жанру. Но вот и детективную комедию «Акселератка» я бы не осмелился отнести к художественным достижениям постановщика.

Впрочем, благодаря занимательному сюжету о девушке-каратистке, осваивающей профессию частного сыщика, и темпераментной игре Ирины Шмелевой, «Акселератка» собрала в свое время вполне приличную кассу. Хотя не лишне при этом напомнить, что в в тогдашнем прокате еще не было засилья западных боевиков, и серьезных конкурентов по части развлекательных жанров у "Акселератки" было немного.

Советские кинокритики встретили «Акселератку» прохладно.

Кинокритик Анатолий Макаров, к примеру, отметил, что «дельцы, авантюристы, откровенные уголовники пройдут на экране чередой. Комической, естественно. Даже в меру эксцентричной. Но и узнаваемой – на этом авторы, что называется, стоят: фельетонная злободневность принципиально свойственна их манере. Она не только в выборе персонажей себя обнаруживает, но и в диалогах, вобравших остроты, присловья и словечки расхожего шутовства» (Макаров, 1987: 12).

В своей ироничной рецензии на «Акселератку», опубликованной в журнале «Советский экран», кинокритик Андрей Дементьев (1957-2023) «сочувственно» констатировал: «Сознавали, должно быть, создатели картины, что взяться за легкий жанр – значит наверняка попасть под обстрел критики. И все равно рискнули, взялись» (Дементьев, 1988: 17).

Здесь, пусть и запоздало, хочется поспорить с Андреем Дементьевым: Алексей Коренев всю жизнь снимал фильмы развлекательных жанров, и попадать под кинокритические залпы ему приходилось часто. А без риска – разве он поставил бы легендарную «Большую перемену»?

Мнения сегодняшних зрителей об «Акселератке» неоднозначны:

«Фильм изначально задуман и воплощен в жанре легкой комедии, особенной "жизненной правды" в нем и не должно наблюдаться. А воплощено как раз очень неплохо – тут и комедия положений, тут и комично–бутафорские герои–паяцы, и сам актерский состав очень неплох» (М. Марков).

«Ну, что тут сказать… Да, не шедевр – но сделан вполне грамотно, с настроением. Я бы сказал – симпатичный фильм. И уж всяко лучше сегодняшних помоев, снимаемых киномэтрами на бюджетные деньги» (Виктор).

«С главной героиней не угадали с возрастом – Шмелева на 17 лет никак не тянет и соответственно мотивация поступков для школьницы выглядит совсем иначе, чем у девушки за 25. Другая психосоматика. Да и сценарий явно залежался и уже был не актуален и по исполнению и по содержанию на 1987 год. Если бы фильм вышел в начале 80–х, или хотя бы году в 1985, это все смотрелось бы адекватно времени. Но зато есть смелая для 1987 года сцена с обнажением, чувствуется ветер перемен:) В целом неплохое, доброе советское кино» (Арт).

«Кино неплохое, можно скоротать вечерок, из серии "можно смотреть, можно и нет". Исполнительница главной роли Ирина Шмелева не соответствует ей по возрасту. Отсюда – извечное станиславское "не верю". Ирина пыжится, бегает, прыгает, демонстрирует приемчики, эмоциональничает, но это не вчерашняя десятиклассница, а молодая женщина за 25. Умели же в советское время находить подростков, молодых людей с ярко выраженной

комической индивидуальностью для того же "Ералаша". Здесь же режиссер не стал утруждать себя поисками подходящей актрисы, а снял Шмелеву, с которой любил работать. Фильм от этого, полагаю, проиграл» (Марина).

Трактористы. СССР, 1939. Режиссер Иван Пырьев. Сценарист Евгений Помещиков. Актеры: Марина Ладынина, Николай Крючков, Борис Андреев, Степан Каюков, Пётр Алейников и др. **37,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Пырьев (1901–1968) поставил 18 полнометражных игровых фильмов, 15 из которых («Богатая невеста», «Партийный билет», «Трактористы», «Любимая девушка», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Испытание верности», «Идиот», «Белые ночи», «Наш общий друг», «Свет далекой звезды», «Братья Карамазовы») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Отношение советской кинокритики к «Трактористам» менялось в зависимости от политического курса. При Сталине фильм хвалили за народность и патриотизм. Так в газете «Правда» 1939 года подчеркивалось, что эта «комедия эта показывает обыкновенных советских людей, показывает жизненные, а не глупышкинские положения и раскрывает перед зрителем по-настоящему интересное содержание. В ней нет назойливой нравоучительности, она совсем не педантична, но она исходит из жизни, а не из искусственных надуманных положений, рассчитанных на то, чтобы вынудить у зрителя реакцию смеха. «Трактористы» — смешная картина, но смешна она по-хорошему, без того трюкачества, которое до сих пор многим кажется необходимой принадлежностью кинокомедии ... В комедии есть не только две хорошие роли, превосходно исполненные, но есть и настоящие характеры. ... Все это пестрое движение придает оживленность действию и приводит ко многим комическим положениям, удачно использованным» (Анисимов, 1939).

Вместе с тем даже в год премьеры фильма он оценивался в советской прессе и более критично: «Сюжет неплох для комедии, хоть и не блещет новизной. Сценарист Помещиков разработал этот сюжет тщательно и уверенно: много ярких ролей, меткие диалоги, превосходная стремительность действия. Однако в чисто комедийном плане Помещиков не использовал и десятой доли тех возможностей, которые давал ему сюжет мнимого жениха. Робость и нерешительность охватывают сценариста каждый раз, когда дело доходит до таких основных элементов кинокомедии, как потешный трюк, смешные «кви про кво», всевозможные комические путаницы, столкновения, приключения. Постановщику фильма режиссеру Пырьеву частенько приходится поэтому развлекать зрителя дивертисментом с пением и плясками вместо того, чтобы пользоваться комедийными возможностями основного сюжета» (Габрилович, 1939).

В 1960–х кинокритики отмечали, что в этой комедии «бесконфликтность и чисто внешняя обрисовка характеров героев компенсировалась неподдельным оптимизмом, общей жизнерадостной атмосферой фильма» (Грошев и др., 1969: 270).

Киновед Евгений Марголит убежден, что «кинематографическим истоком... картин «Богатая невеста» и «Трактористы» (1939), стали довженковские фильмы, но в первую очередь «Гармонь» Савченко... Избрав временем действа уборку урожая, Пырьев точно нашел основу для своего сюжета — любовное соперничество героя и героини, превратив чисто обрядовый поединок мужской и женской партий, осыпающих друг друга ритуальными насмешками, в трудовое соперничество мужской и женской бригад. Условное любовное недоразумение между героями стало на твердую фольклорную основу. Яркая декоративность, умелое сочетание монтажа и музыки сделали его фильм действительно выразительным кинозрелищем» (Марголит, 2004).

Как верно отметил кинокритик Евгений Нефедов, «в «перестройку» творчество режиссёра подверглось нападкам и беспардонному осмеянию, однако в большинстве случаев это свидетельствовало, скорее, об ограниченности кругозора самих киноведов и публицистов. Ещё большой вопрос, кто был дальше от подлинной жизни: Иван Александрович или, скажем, его коллеги с «фабрики грёз» (Нефедов, 2017).

Более того, Евгений Нефедов подчеркивает, что лично у него «возникают самые неожиданные ассоциации, свидетельствующие, что фильм если и не прямо повлиял на

мировой кинопроцесс, то, по меньшей мере – предвосхитил массу находок и открытий. Допустим, Харитоша, распевающий беззаботную песню, проделывая головокружительные трюки на велосипеде, запросто заткнёт за пояс французского – куда менее аккуратного! – почтальона Франсуа в исполнении Жака Тати. А на фоне бригадира Марьяны, лихо разъезжающей на мотоцикле, заокеанские байкеры, все эти «дикари» и «беспечные ездоки» выглядят, прямо скажем, бледновато. Трактора (по сути, те же танки, только приспособленные к решению мирных, созидательных задач) воспринимались свидетельством мощи СССР, достигнутой за годы индустриализации и коллективизации. Но, конечно, главным секретом первого социалистического государства были люди, огромный энтузиазм которых отнюдь не являлся мифом агитпропа. ... Сеанс завершаешь с чувством гордости за наших соотечественников, славно, с выполнением и перевыполнением нормы, трудившихся, душевно отдыхавших и веселившихся (прозвучавшие песни заслуженно получили самостоятельную жизнь), не выказывавших и намёка на трусость перед лицом грядущих испытаний. Вот с кого надо брать пример!» (Нефедов, 2017).

Мнения зрителей XXI века о «Трактористах» довольно разнообразны:

«Да ну, их всех критиков и цензоров! Фильм – классика нашего кино. Смотрим? Да, и с удовольствием, ну что еще надо, а кому не нравится, да ради Бога их мнение... Пусть утопия, пусть приукрашено, но по–другому в то время нельзя было снимать» (С. Войтюк).

«Любимейший фильм, с самого раннего детства. Конечно же, благодаря завораживающему обаянию Николая Крючкова и Петра Алейникова. Сцена прихода Клима в бригаду – просто шедевр! " Здравствуй, милая моя, я тебя дождался!", – протяжно поет и плавно приплясывает Алейников, и тут же резкая смена ритма: "Эх ты, разве так пляшут!", – залихватски кричит Крючков и пускается в бешеную и задорную пляску". Вот милая моя, а ты и растерялся!", – завершает он, и тут же становится всеобщим кумиром. Могу пересматривать это до бесконечности! А как хорош Каюков с его шутливой присказкой "Забодай тебя комар"! Как прекрасна Ладынина, которая тогда находилась в расцвете своей красоты и таланта! А как органично смотрится молодой Борис Андреев в роли простого рабочего парня, просто воплощение настоящего русского характера, немного безалаберного, но не злобного, и умеющего работать, как следует, если возьмется, и дружить, и родину защитить, если придется. А песни из этого фильма много десятилетий были на слуху и исполнялись не одним поколением. Это тоже говорит о многом. Мне лично, они не кажутся ни излишне пафосными, ни нарочито агитационными. Они, конечно, звали людей на подвиг, но так искренне, как это могло быть только в то нелегкое время. Думаю, что все создатели фильма были искренни в своей любви к родине и патриотизме» (Юлия).

«Фильмы "Трактористы", "Светлый путь", "Большая семья", "Высота", "Весна на Заречной улице" и многие другие фильмы показывали нам труд страны "Советов". Герои трудились радостно вместе со своими коллективами и каждый в отдельности с верой в свое светлое будущее. Я даже не сомневаюсь, что скажут: – "Всё это пропаганда..." Возможно... Но у народа (не у всех) была вера в свои труд и нужность своей стране, была радость и гордость за успехи. Кто предложит пару–тройку современных российских фильмов воспевающих труд современного россиянина? (С. Горбунков).

«А я чего–то перерос подобные фильмы. Как бы 31–летняя невестушка не первой свежести, "забодай тебя комар" и т.д.» (Сережа).

Укротительница тигров. СССР, 1955. Режиссеры Надежда Кошеверова и Александр Ивановский. Сценаристы Климентий Минц, Евгений Помещиков. Актеры: Людмила Касаткина, Павел Кадочников, Леонид Быков, Павел Суханов, Константин Сорокин, Гликерия Богданова–Чеснокова, Нина Ургант, Татьяна Пельтцер, Сергей Филиппов и др. **36,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Надежда Кошеверова (1902–1990) поставила 19 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Аринка», «Весна в Москве», «Золушка», «Каин XVIII», «Медовый месяц», «Осторожно, бабушка!», «Сегодня – новый аттракцион», «Укротительница тигров», «Шофёр поневоле») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Александр Ивановский (1881–1968) поставил 26 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых (Музыкальная история», «Антон Иванович сердится» и «Сильва», «Укротительница тигров») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В дуэте Надежда Кошеверова и Александр Ивановский поставили очень удачную цирковую комедию «Укротительница тигров», которая до сих пор идет на телеэкранах.

Советская кинокритика встретила «Укротительницу тигров» вполне позитивно.

Кинокритик Ростислав Юренев (1912–2002) писал, что «кинокомедия «Укротительница тигров» построена на цирковом материале. Но это подлинная кинематографическая комедия. Она представляется мне образцом того, как кинематограф должен творчески использовать материал смежных искусств. Кинодраматурги К. Минц и Е. Помещиков и режиссеры А. Ивановский и Н. Кошеверова уверенно построили кинематографическое действие, в котором цирк является лишь средой, материалом. Они не задавались целью запечатлеть эффектные цирковые номера, скрепив их подобием сюжета или, вернее, кинематографическим конферансом. Их интересовали люди, работающие в цирке, раскрытие их характеров. ... Свойственными кинематографической комедии средствами фильм «Укротительница тигров» воспевает мужество, сильную и чистую любовь, чувство долга и осуждает обывательскую ограниченность, грубость, расхлябанность. Динамичность сюжетных ситуаций, остроумный, живой диалог дали актерам хорошие возможности. В первую очередь нужно отметить успех молодой, впервые снимавшейся в кино актрисы Л. Касаткиной. Ее Лена Воронцова — простая девушка, очаровательная своей юностью и непосредственностью, своей преданностью делу, своей искренностью и серьезностью в любви. Искорки веселого озорства, сверкающие в глазах актрисы, ее заразительный смех, естественная грация, ее девичье лукавство быстро покорили зрителя. Популярный артист П. Кадочников столкнулся с некоторым несоответствием своих физических данных с исполняемой ролью. По сценарию мотогонщик Ермолаев проще, грубее, моложе. Впрочем, мастерство и отличная спортивная подготовка помогли Кадочникову, и его Ермолаев в общем получился достаточно убедительным. Хорошо сыграл С. Филиппов дрессировщика Алмазова — глупого зарвавшегося нахала. Смешное и лирическое соединил К. Сорокин в образе бухгалтера–энтузиаста. Удачно дебютировал молодой артист Л. Быков в роли неудачливого поклонника Лены Пети Мокина.

Любопытно, что цирковые номера в фильме нисколько не проиграли, а выиграли. Произошло это потому, что интерес к аттракциону зритель соединил с интересом к герою, исполняющему этот аттракцион. ... Успех «Укротительницы тигров» во многом объясняется еще и тем, что авторы смело использовали методы эксцентриады, трюка, пародии, почти забытые в период «малокартинья» и даже заподозренные в формализме» (Юренев, 1964).

С. Кудрявцев также отнесся к комедии Н. Кошеверовой и А. Ивановского вполне благосклонно, обратив внимание читателей на то, что «исходный сюжетный посыл сценария вполне советский – скромная девушка, служительница в цирке, становится отважной укротительницей тигров и добивается любви циркового мотогонщика. "Богатая невеста" – "Далёкая невеста" – и можно сказать, "Невеста цирка" (вместо буржуазно–опереточной "Принцессы цирка"): такова типология "сказаний о земле Сибирской", к которым причастен сценарист с такой непролетарской фамилией Евгений Помещиков. ... лента заняла второе место по итогам проката (1955 года – А.Ф.), опередив такие романтические произведения, как "Овод" с Олегом Стриженовым и "Фанфан–Тюльпан" с Жераром Филипом» (Кудрявцев, 2007).

Да и зрители XXI века «Укротительницей тигров» довольны:

«Очень–очень люблю этот фильм. Кадочников очень красив. Семья бухгалтера – великолепное трио! ... И просто удивительно – какие добрые лица у людей в этом фильме. Старые советские киноленты, такие, как эта, обладают волшебным свойством – и видел уже сто раз, и помнишь все наизусть, а смотришь опять и опять со счастливой улыбкой на лице» (М. Оленева).

«У нас цирковая семья и мы обожаем этот фильм. Восхищает каждый кадр. Любовь сыграна актерами с большим чувством. Нравится фраза Пети Мокина – «У меня любовь — дна не достанешь». Каждый герой здесь очень незаурядный и необыкновенный. Даже

зазнавшийся дрессировщик Алмазов – «это касса, успех». Кадочников и Касаткина – блестящая пара. С удовольствием смотрю фильм каждый раз» (Лена П.).

«Фильм «Укротительница тигров» понравился – интересный, веселый, забавный. Людмила Касаткина, Леонид Быков, Павел Кадочников, Нина Ургант и другие актеры прекрасны. Понравились животные, тигры. ... Отдельное большое спасибо Маргарите Назаровой» (Валера).

Годы молодые. СССР, 1959. Режиссер Алексей Мишурин. Сценарист Анатолий Шайкевич. Актеры: Светлана Живанкова, Валерий Рудой, Валентин Кулик, Александр Хвыля, Елена Машкара, Николай Яковченко, Андрей Сова, Георгий Склянский, Дая Смирнова и др. **36,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Мишурин (1912–1982) поставил всего девять фильмов, но четыре из них – музыкальная комедия «Годы молодые», комедия в стиле чулюкинских «Неподдающихся» и «Девчат» – «Королева бензоколонки», музыкальная мелодрама «Звезда балета» и «политическая» мелодрама «Спасите наши души» вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Несмотря на огромный успех музкомедии «Годы молодые», она была встречена советскими кинокритиками в штыки.

К примеру, кинокритик Георгий Капралов (1921–2010) в своей статье в «Советском экране» писал: «Сейчас, когда советский народ ведет развернутый штурм высот коммунизма, когда вопросы эстетического воспитания трудящихся приобрели государственное значение, особенно нетерпимо, что некоторые кинофильмы — произведения самого массового из искусств — носят на себе печать дурного вкуса художников, их создавших. Такие картины, как «Годы молодые», «Черноморочка», «Повесть о молодоженах», «Спасите наши души», «Любовью надо дорожить», «Весенние грозы» выдают дешевую побрякушку за эстетический идеал, формируют у части зрителей ложные представления о прекрасном. ... В фильме «Годы молодые» душевная красота человека, искусство, труд артиста представлены как на дешевой картинке — пестро, душещипательно, а в целом бездумно и бессодержательно. ...

Если б не молодая, не лишенная обаяния актриса, мелодичная музыка и живые танцы,— нищета содержания фильма была бы очевидна с первого взгляда. Сейчас же она прикрыта пестрым нарядом, который и вводит в заблуждение некоторых зрителей. ...

Содержание же картин «Годы молодые» и «Весенние грозы» не имеет жизненной емкости, лишено правды, какого–либо поэтического обобщения. Оно не поднимается над уровнем вульгарных анекдотических случаев, к тому же изложенных безвкусно и претенциозно. Ничего, кроме раздражения и сожаления о напрасно потраченном времени, просмотр этих фильмов не вызывает у человека с развитым художественным вкусом. В нашем киноискусстве, на которое возложена высокая миссия — помочь формированию человека будущего, в киноискусстве, выдающиеся достижения которого признаны всем прогрессивным миром, не должно быть места пошлости и дурному вкусу» (Капралов, 1960: 6–7).

Телевидение «Годы молодые» не очень жалует, и, казалось бы, фильм должен быть полностью забыт зрителями, однако они даже сегодня, в XXI веке, продолжают о нем писать. И что удивительно – отрицательных отзывов практически нет, одни восторженные – как будто именно «Годы молодые», а не что–то и иное – главный фильм советской кинематографии за все 70 с лишним лет его существования:

«Фильм – одно восхищение сюжетом, великолепной игрой актёров, музыкой. Очень добрый и славный фильм. Светлана Живанкова играет на «отлично»: какая богатая мимика, лёгкость в танцах, добрая красивая, просто красавица действительно – солнечный лучик Советского кинематографа» (Владимир).

«Фильм просто чудесный. Чистые, открытые, светлые лица, искренние эмоции. То, чего так не хватает сейчас в нашей жизни, в наших отношениях. Очень хочется, что бы люди, посмотрев его, вновь вернулись к взаимопониманию, уважению, любви!» (Алекс).

«Замечательный фильм, добрый, светлый, радостный, а потому и любимый. А песня о матери – это шедевр!» (А. Павлович).

«Этот фильм – из тех, которые никогда не надоедают, и к которым не устаёшь возвращаться» (К. Моррис).

«Очень хорошая атмосфера в фильме. Прекрасные музыка, танцы, песни. А главная героиня – просто красавица» (С. Цыганков).

«Удивительный, неповторимый фильм. Даже, если тебе грустно, картина поднимает настроение, на минуту забываешь о несуразностях жизни. ... Заглавная песня фильма: "Рушник" – навсегда остаётся сердце...» (Снегурка).

«Обожаю этот фильм, ... прекрасная песня про рушник! Не могу слушать без слёз. Как жаль, что не снимают больше таких фильмов – не умеют, нет талантов!» (В. Просянкин).

«Я лучше фильма в жизни не видела» (А. Зимняя).

А ведь когда–то этот фильм был нещадно обруган в монографии киноведа Ивана Корниенко (1910–1975) «Киноискусство советской Украины» (Корниенко, 1975: 183–184)

Так, может быть, зря Иван Корниенко (1910–1975) так невзлюбил эту ленту?

Девушка без адреса. СССР, 1958. Режиссер Эльдар Рязанов. Сценарист Леонид Ленч. Актеры: Светлана Карпинская, Николай Рыбников, Эраст Гарин, Василий Топорков, Юрий Белов, Зоя Фёдорова, Сергей Филиппов, Рина Зелёная и др. **36,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эльдар Рязанов (1927–2015) поставил 26 полнометражных игровых фильмов, 14 из которых («Служебный роман», «Невероятные приключения итальянцев в России», «Гусарская баллада», «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Вокзал для двоих», «Старики–разбойники», «Дайте жалобную книгу», «Берегись автомобиля», «Гараж», «Зигзаг удачи», «Совершенно серьёзно», «Жестокий романс», «Забытая мелодия для флейты») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент (и это не считая его телехитов – «Ирония судьбы» и «О бедном гусаре замолвите слово»).

В год премьеры советская кинопресса отнеслась у комедии «Девушка без адреса» довольно тепло, хотя рецензент журнала «Искусство кино» и отметил, что в картине «концы с концами не сходятся в финале потому, что сценарист не выстроил сюжета, в котором замечательные черты характера главной героини смогли бы проявиться действенно, во всей полноте. Взамен автор переключил действие на традиционные лирические линии. Заложенный в образе героини положительный заряд огромной мощности остался неизрасходованным» (Кремлев, 1958: 49).

Уже в XXI веке кинокритик Татьяна Алешичева писала, что в «Девушке без адреса» «Рязанову удалось избежать «проклятия второго фильма» после первого бешеного успеха: «Девушка» сконструирована из беспроигрышных ингредиентов и в итоге заняла второе место по сборам в прокате в 1958 году (первое занял «Тихий Дон»). Во–первых, там есть русский Габен — Николай Рыбников на пике славы — после «Весны на Заречной улице» и до «Девчат». Кстати, «Девушка» во многом обусловила само появление «Девчат», показав, что романтическому герою Рыбникова очень идет комедия, да и героиня Надежды Румянцевой будто срисована с рязановской. Во–вторых, фильм Рязанова — это фактически ремейк успешной довоенной картины «Девушка с характером» (1939) — хотя в применении к советскому кино практически не используется этот термин. ... рязановский ремейк практически убирает из истории идеологическую подкладку, которая в довоенном фильме была на первом месте. ... Во главу угла Рязанов ставит частную жизнь. И более того, если присмотреться, тут красной нитью проходит совершенно чуждая советской идеологии тема судьбы, фактически рока, который связывает персонажей, — а так, знаете ли, и до мистики недалеко! ... Вот поэтому Рязанов стал нашим Фрэнком Капрой и Билли Уайлдером: в его фильмах, при всей сатире и насмешках над советским чиновником и несовершенством людей вообще, все равно главное — теплота частной жизни и вот эта самая вера в судьбу — в то, что ты не болтаешься по этой жизни непристроенный, а следуешь своему единственному пути» (Алешичева, 2015).

Так уж получилось, что моя мама была классной руководительницей и учительницей русского языка и литературы в классе, где училась будущая исполнительница главной роли в комедии «Девушка без адреса» – Светлана Карпинская (1937–2017). Света училась очень хорошо (успевала также посещать драмкружок) и по совету моей мамы успешно поступила

в 1954 году на филологический факультет Ленинградского государственного университета. И я уверен, она стала бы блестящим преподавателем русского языка и литературы, если бы не попала в кино…

Зрители и сегодня любят «Девушку без адреса» блестящего комедиографа Эльдара Рязанова, снова и снова пересматривая эту ленту:

«Отличный фильм, очень трогательный, пересматривал его много раз с удовольствием и волнением» (Леонид).

«А для меня этот фильм не просто комедия, а именно лирическая комедия (кажется, таков жанр фильма). Такой он светлый, добрый, уютный. А какие чудесные песни! Каждый раз как будто заново пересматриваю фильм, и никогда он мне не надоест» (А. Алексеева).

«Комедия отличная. Сцена Филиппов–Фёдорова ("Масик хочет водочки!") – бессмертная, классика, настоящий золотой фонд отечественного кино. Этот фильм всегда, независимо от того, в который раз его смотришь, поднимает настроение на 100 %» (Илья).

«Этот фильм не имел такого шумного успеха, как "Карнавальная ночь", и критика его тоже не жаловала, но я его люблю. Жаль, что талантливая и обаятельная Светлана Карпинская потом почти не снималась в кино, помню ее еще только в "Сладкой женщине". И музыка там хорошая, и Рыбников еще такой молодой и обаятельный, и Сергей Филиппов в роли "Масика" великолепен» (Б. Нежданов).

«Фильм чудесный – от самых первых кадров и до финала. Очень качественная лирическая комедия. Дуэт Рыбникова и Карпинской мне запомнился с детства. А вот вторые роли в исполнении Федоровой, Филиппова я оценила уже, когда стала взрослой» (Людмила).

«Получился … лёгкий, … душевный фильм. Песенка в нём простая и запоминающаяся, наверное, потому что люди были добрее, хотя жить и трудней было, но на хлеб всегда можно было заработать честным трудом и девушку встретить открытую с чистой душой» (Камо).

Белые Росы. СССР, 1984. Режиссер Игорь Добролюбов. Сценарист Алексей Дударев. Актеры: Всеволод Санаев, Николай Караченцов, Михаил Кокшенов, Геннадий Гарбук, Борис Новиков, Галина Польских, Наталья Хорохорина, Станислав Садальский, Стефания Станюта и др. **36,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Игорь Добролюбов (1933–2010) за свою жизнь поставил 17 фильмов («Иван Макарович», «По секрету всему свету», «Расписание на послезавтра» и др.). Но только два его фильма (драматическая комедия «Белые Росы» и драма «Потому что люблю») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Премьера «Белых Рос» была тепло встречена как публикой, так и кинокритиками.

Кинокритик Елена Стишова писала в «Спутнике кинозрителя», что «в фильме режиссера Игоря Добролюбова есть поэзия. Она ощущается даже в бытовых комических ситуациях, которых в картине немало. Больше того, пожалуй, поэтическая интонация, лирическое отношение авторов к своим героям объединяет воедино разножанровые уровни фильма» (Стишова, 1984: 2).

Позитивно отнеслась к фильму на страницах журнала «Советский экран» и кинокритик И. Велембовская, отметив, что «ясное, отчетливо заметное намерение создателей «Белых Рос» сделать фильм добрым в итоге оказалось реализованным – картина посмешит, хорошо порадует и натолкнет на вполне нешуточные размышления о дальнейшей судьбе героев» (Велембовская, 1984: 9).

А кинокритик А. Широкий в журнале «Искусство кино» был убежден, что «комедийное начало, преобладающее в истории о людях доживающей свой век деревеньки под названием Белые Росы, отнюдь не мельчит, не облегчает тему – наоборот, придает подлинную живость всему происходящему. А что касается авторского понимания событий, то оно равно далеко как от бодрячества – что, увы, нередко мыслится самой сутью народной комедии как жанра, – от умилительности, в слащавом свете которой герои из народа иной раз предстают подобно святым в нимбе, так и от бездумного комикования, порой выдаваемого за истинную комедийность. Нет, здесь все потому и интересно, что дано по жизни, а не «под жизнь», – тот случай, когда бытовая достоверность пронизана авторским

взглядом на окружающий мир, без чего она, достоверность эта, воспринималась бы как бытовщина, поданная под комедийным соусом» (Широкий, 1984: 14).

Многие зрители XXI все еще все еще с теплотой вспоминают «Белые Росы»:

«Фильм очень добрый и жизненный. И грустный, и смешной. Особенно веселит меня всегда эпизод с псом Валетом, который "вроде как издох":))) А грустно становится, когда смотришь, как дед Федор с родной деревней прощается, в которой родился, женился, трех сыновей вырастил. И последний его монолог, точнее разговор с солнцем, очень трогательный. Все актёры мне нравятся в этом фильме. Очень хорошее кино. Рада, что на днях его вновь пересмотрела» (А. Алексеева).

«Фильм любимый. В юности относилась к нему как к деревенской комедии. Незатейливый деревенский юмор, много смешных эпизодов, узнаваемые собирательные образы сельских жителей с их радостями, заботами, печалями. И тогда и сейчас больше всего нравились персонажи Федос и Тимофей в блистательном исполнении В. Санаева и Б. Новикова. С годами стала замечать, что нет–нет, да и ловишь себя на мысли о драматическом продолжении этой истории. ... А вообще прекрасный фильм, веет от него добротой и искренностью» (Январь).

Свинарка и пастух. СССР, 1941. Режиссер Иван Пырьев. Сценарист Виктор Гусев. Актеры: Марина Ладынина, Владимир Зельдин, Николай Крючков и др. **36,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Пырьев (1901–1968) поставил 18 полнометражных игровых фильмов, 15 из которых («Богатая невеста», «Партийный билет», «Трактористы», «Любимая девушка», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Испытание верности», «Идиот», «Белые ночи», «Наш общий друг», «Свет далекой звезды», «Братья Карамазовы») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

«Свинарка и пастух» – одна из самых известных комедий Ивана Пырьева (1901–1968), получившая Сталинскую премию и обласканная вниманием кинокритики 1940–х.

В конце 1960–х авторы «Краткой истории советского кино» также положительно отозвались об этой ленте, подчеркивая ее сказочную основу: «Форма комедийной сказки получила в «Свинарке и пастухе» яркое воплощение. ... Сказочны и в то же время реальны главные герои картины – Глаша и Мусаиб. ... В «Свинарке и пастухе» режиссеру удалось достичь органического сочетания всех художественных компонентов комедии» (Грошев и др., 1969: 271–272).

Уже в XXI веке известный кинокритик и культуролог Майя Туровская (1924–2019) выдвинула в качестве главного стержня зрительского успеха «Свинарки и пастуха» ее фольклорные истоки, справедливо заметив, что «все споры воспаленные вокруг фильмов Пырьева, они относятся, главным образом, к соцреалистическому восприятию этих фильмов. В то время как, на самом деле, их жанр – народный лубок. Он делал их для народа, и он делал народный лубок. И безвкусица, которая есть в этих фильмах, и идеализация, которая есть в этих фильмах – это все качества народного лубка, это фольклорное кино. Вот тут кино предстает как фольклор в собственном смысле этого слова. И в этом смысле "Свинарка и пастух" – это образцово–показательный фильм. Он берет и сталкивает там два фольклорных начала: представление о Кавказе и вологодский север» (Туровская, 2011).

А кинокритик Алина Ермолаева окрасила свою рецензию ностальгией: «Сейчас нам все это кажется в диковинку: расшитые вручную рубахи и полотенца, игра на гармошке под окном у любимой девушки, своеобразная доска, вернее аллея почета с изображениями лучших работников села. А ведь если подумать, люди этим жили, к этому стремились, ценили это... В этом простом фильме отлично передана ушедшая эпоха. Время, когда люди были наивнее, проще и чище. Время, которое, быть может, не стоит пытаться вернуть назад, но о котором все же не стоит забывать. Нам есть чему у них поучиться» (Ермолаева, 2010).

Итак, эта мелодраматическая комедия с фольклорной/сказочной основой до сих пор популярна у значительной части аудитории:

«Превосходная сказка из нашей прошлой жизни, светлая и очень красивая. Музыка выше всяких похвал, песни эти переживут любую социально–экономическую формацию

(извините за выражение). Замечательное свидетельство своей эпохи, не столько её реалий, сколько идеалов, мировосприятия» (Сергей).

«Обожаю этот фильм с детства. Мои любимые актеры – Ладынина, Крючков, Зельдин! Марину всегда считала красавицей» (Алишка).

Вокзал для двоих. СССР, 1983. Режиссер Эльдар Рязанов. Сценаристы Эмиль Брагинский, Эльдар Рязанов. Актеры: Олег Басилашвили, Людмила Гурченко, Никита Михалков, Нонна Мордюкова, Анастасия Вознесенская, Татьяна Догилева, Ольга Волкова, Александр Ширвиндт, Михаил Кононов и др. **35,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эльдар Рязанов (1927–2015) поставил 26 полнометражных игровых фильмов, 14 из которых («Служебный роман», «Невероятные приключения итальянцев в России», «Гусарская баллада», «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Вокзал для двоих», «Старики–разбойники», «Дайте жалобную книгу», «Берегись автомобиля», «Гараж», «Зигзаг удачи», «Совершенно серьёзно», «Жестокий романс», «Забытая мелодия для флейты») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент (и это не считая его телехитов – «Ирония судьбы» и «О бедном гусаре замолвите слово»).

«Бродячие» сюжеты городского фольклора на редкость жизнестойки: обрастая новыми легендарными подробностями, они из года в год становятся ярче, красочнее, эффектнее. Их незамысловатая интрига, прошедшая строгий «отбор» в самых широких слоях населения, издавна используется кинематографом для создания произведений повышенной, массовой популярности.

Талантливые комедиографы Эмиль Брагинский и Эльдар Рязанов с секретами зрительского успеха уже давно на «ты». В их совместных работах обрели «киноплоть» легенда о бескорыстном похитителе автомобилей, благородных «стариках-разбойниках», сказка о современной Золушке-дурнушке, которая в любви обрела красоту и счастье...

Простота и бесхитростность подобного рода историй таит немало подводных рифов для ремесленника-профессионала. Ибо фабульный ряд, лишенный дыхания подлинной жизни, не может сам по себе стать истинным произведением искусства. Сценарист Эмиль Брагинский и режиссер Эльдар Рязанов, к счастью для них и для зрителей, обладают уникальным даром наполнить банальную ситуацию глубиной мысли, психологизмом, иронией, юмором...

Словом, заставить нас войти в экранный мир, поверить его героям, сострадать и сопереживать им, смеяться и грустить, радоваться, когда добро побеждает зло.

В фильме Э. Рязанова «Вокзал для двоих» это редкое свойство получает даже своего рода символическое воплощение. Так, в середине действия мы слышим песню в модно стандартном исполнении ресторанного оркестра, на которую в принципе можно и не обратить никакого внимания. Зато, когда ту же самую песню (композитор Андрей Петров) поет за кадром Людмила Гурченко в драматическом финале картины, казавшиеся банальными слова, обретают новый смысл, глубину, значение.

«Вокзал для двоих» идет два часа пятнадцать минут. Однако, его фабулу можно пересказать буквально в нескольких словах: человек случайно отстал от поезда и на вокзале встретил свою любовь. По «мотивам» этой фразы можно снять все, что угодно, — сентиментальную мелодраму, психологическую драму, веселую комедию положений, мюзикл...

Эльдар Рязанов создает ни то, ни другое, ни третье... Жанр фильма определить непросто. На что уж емкое, казалось бы, слово «трагикомедия», но здесь и оно, пожалуй, будет неточным. Перед нами, скорее, полифония жанров, где в зависимости от ситуации звучат драматические, мелодраматические, комедийные, сатирические, а порой и трагические ноты. Причем, иногда даже в пределах одного эпизода, одной сцены проявляется сразу несколько жанров, составляя органичный аккорд.

Именно так построена, к примеру, сцена свидания пианиста Платона Рябинина и официантки Веры в далекой сибирской деревушке.

....Холодным зимним вечером заключенный исправительной колонии Рябинин (О. Басилашвили) получил разрешение на свидание с женой, из-за которой он, собственно, и

получил срок, так как взял ее вину на себя. Олег Басилашвили выразительным жестом, подкрепленным словесным комментарием, дает понять, что Платон не хочет видеть свою все это время вполне равнодушно относившуюся к нему супругу. Но приказ начальства обсуждению не подлежит…

Кинокамера Вадима Алисова не спеша осматривает стены бревенчатой избы. Посреди комнаты — стол, накрытый не виданными в «зоне» яствами. Они даны столь осязаемо-аппетитны, что нас ничуть не удивляет поведение героя: позабыв про жену, он прямо с порога принимается смачно поглощать еду. И тут входит не жена вовсе, а официантка Вера (Людмила Гурченко). Та самая, из-за которой Платон отстал от поезда, ставшая для него единственно дорогим и близким человеком.

Итак, согласно традиционным «правилам» сейчас произойдет встреча после долгой разлуки — с радостными поцелуями, объятиями, слезами. Но… авторы выбирают иной регистр: подавившись пирожком от неожиданности, Платон… продолжает есть. А Вера ему молча подкладывает новые блюда.

Свидание любящих людей дается нарочито заземленно. Герои не произносят ни слова — за них говорят их глаза, жесты, счастливые выражения лиц. Сквозь комедийную ситуацию проступает лиризм подлинных чувств, за «гастрономией» быта мы явственно ощущаем тонкий психологизм, боль и счастье Веры и Платона.

Большинство эпизодов фильма решено именно в таком ключе, сочетающем жанровую многослойность и психологическую глубину. За внешней напряженно-монотонной динамикой вокзальной жизни, с ее прибытиями и отъездами, свистками дежурных милиционеров и криками лотошников, бойкими официантками и лениво-вальяжными музыкантами ресторанного оркестра (как колоритен тут Александр Ширвиндт!) проступают характеры людей, их порой нелегкие судьбы, а ирония и сатирические уколы по поводу недостатков в обслуживании пассажиров и посетителей сменяются грустной нотой мерцающих вдали огней ушедшего поезда или последнего ночного автобуса…

Наиболее сильная сатирическая струя в фильме связана с линией бывшего Вериного «возлюбленного», проводника скорого поезда Андрея. Никита Михалков играет узнаваемый образ напористого хама и спекулянта.

Столь же впечатляющая сатирическая фигура базарной перекупщицы «дяди Миши» получилась у Ноны Мордюковой. Махровая примитивность ее героини представлена в роскошно-нелепой обстановке ее квартиры, где японский видеомагнитофон «гармонирует» с аляповатого вида ковриком кустарной работы.

Но главные актерские удачи фильма, — конечно же, работы Людмилы Гурченко и Олега Басилашвили. Правда, после премьеры можно было услышать мнение, что в игре Л. Гурченко нет ничего нового — она уже не раз обращалась к образам женщин со сложной судьбой («Любимая женщина механика Гаврилова», «Пять вечеров» и др.), а О. Басилашвили якобы повторяет найденное в «Осеннем марафоне», да, и сама ситуация знакомства героев — от ссоры, неприязни к любви была уже, дескать, в «Иронии судьбы» и «Служебном романе».

Не могу с этим согласиться. Актеры, опираясь на прежний опыт, не повторяют, а развивают, углубляют найденное ранее, составляя прекрасный дуэт. Их героям веришь, их сказочная любовь оправдана складом характеров, обстоятельствами, нюансами актерского и режиссерского мастерства.

«Вокзал для двоих» при всей «камерности» не замыкается рамками любовной истории. Талант авторов картины позволяет им, используя канву городского фольклора, говорить о вещах вполне серьезных…

В год выхода этого фильма, жанре которого смешались комедия и мелодрама, на экран советские кинокритики встретили его довольно благожелательно.

К примеру, кинокритик Евгений Громов (1931–2005) писал, что «Вокзал для двоих» «смотрится напряженно, с огромным волнением. Это – настоящая комедия. Не лирическая, хотя в ней есть лиричность; не сатирическая, хотя в ней есть сарказм и гнев; не трагикомедия, хотя в ней есть печаль и скорбь. … Драматическое, острокофликтное произведение, вызывающее посредством смеха и удовольствия высокий катарсис: очищение, просветление, веру в жизнь и надежду на счастье» (Громов, 1985: 85).

Высоко оценив актерскую игру в «Вокзале для двоих», медиакритик Станислав Рассадин (1935–2012), оказался более строг: «Удивительное дело, фильм, столь уверенно и

умело начатый, вдруг спотыкается и, хуже того, начинает буксовать. Буксует довольно долго, по моим подсчетам, на протяжении четырех некратких эпизодов, а именно следующих: доедание свадебных «остатков» в зале ожидания; посещение перекупщицы по кличке Дядя Миша; базар; путь с базара, когда Платон везет Веру по улицам на багажной тележке и их перебранка начинает новый виток… Что само по себе утомительно, а для фильма небезопасно. … Сценарий, мне кажется, не только ниже результата, что так естественно в искусстве кинематографа, – он иной породы. Во всяком случае, в немалой своей части. Впечатление таково, будто сценаристы Брагинский и Рязанов на сей раз не вполне учли перемены, происшедшие с Рязановым–режиссером, что удивительно и по–своему даже занятно» (Рассадин, 1983: 45–46).

Дав положительную оценку большинству компонентов фильма (включая, разумеется, актерскую игру) кинокритик В. Гульченко не удержался от замечания, отметив, что в «Вокзале для двоих» «кое–где и рябит от щедро положенных сатирических красок. Наверное, некоторые вполне невинные шутки, отпускаемые авторами по вокзальному радио, бывают не вполне обязательными и не вполне шутками» (Гульченко, 1983: 7).

Уже в XXI веке киновед Евгений Марголит писал, что у него «Вокзал для двоих» – самая любимая картина Рязанова, самая горькая: «самоотверженной и самозабвенной женской любви в «Вокзале для двоих» хватит на то, чтоб из последних сил помочь любимому попасть вовремя… на утреннюю поверку в тюрьму. Освободить из тюрьмы — выше сил любви. Не помню более горьких кадров в нашем кино, чем последние кадры этой картины: двое, привалившись спинами друг к другу, сидят прямо на снегу посреди совершенно пустой, безлюдной, слепящей безжизненной белизной равнины (только тюремные стены где–то рядом), освещенные ледяным солнцем. И долгий отъезд камеры под звуки аккордеона… И одновременно — это ощущение последнего тепла единственно близкого тела в этом пространстве… Такая жесткость в этих кадрах. И такая нежность. … Да и недотепы такие, похоже, повывелись. Как и те, кто делал про них кино. А пустая ледяная равнина осталась. Что поделать — таковы наши климатические условия» (Марголит, 2015).

Зрители XXI века в основном вспоминают «Вокзал для двоих» тепло:

«Один из фильмов, который можно смотреть бесконечно. Так много нюансов, характеров, приёмов, юмора, и грустинки. А уж блистательный состав какой! Какие колоритные типажи – от Андрюши–проводника (Н. Михалков), официантки Виолетты (О. Волкова), администраторш гостиницы (Догилева и Вознесенская). Мордюкова как нельзя к месту, но, впрочем, она всегда бесподобна. Фильм очень насыщенный, как бы многоплановый… Как будто в кинематографе использован метод плиссировки из живописи. И этот вокзал получился объёмным, сотканным из судеб, из жизни. Настоящий этот фильм, про настоящих людей. … Могу много и долго писать хвалебные слова. Знаю фильм наизусть, продолжаю получать удовольствие от деталей. И сопереживаю главной героине… Из задёрганной хамоватой, но в целом неплохой женщины она превращается в отважную, женственную, отстаивающую своё счастье… Признаюсь этому фильму и всем актёрам в любви!» (Анастасия).

«Смотрела фильм в год его выпуска, будучи школьницей, и просмотрев спустя годы заново, под конец фильма просто рыдаю, это не комедия, а настоящая жизнь, герои действительно любят друг друга! Он задыхался в мире лжи, притворства, наделанной учтивости и взаимовыгодной "дружбы", а с ней, искренней, простой, прямолинейной, естественной, он смог сбросить свою созданную искусственную маску и стать самим собой, вздохнуть свободно и иметь возможность говорить то, что ты думаешь и быть таким, какой ты есть» (Мими).

«Люблю, обожаю этот фильм, как все фильмы любимейшего режиссёра. Превосходный актёрский состав, превосходнейшая игра Людмилы Гурченко и Олега Басилашвили. Даже небольшой эпизод с Нонной Мордюковой – и тот шедевр. Такое кино – наднационально. … Уж до того хороша игра той же Людмилы Гурченко, она все чувства играет лицом, фигурой, осанкой (почему–то больше остальных мне запомнился эпизод, где Вера, проводив на поезд Платона, идёт–бежит по мосту: вначале шаг небыстр и плечи осунувшиеся; еле сдерживаемые слёзы. Затем шаг убыстряется, плечи распрямляются, глаза сощурены, губы твёрдо сжаты. Всё. Она уже знает, как будет действовать дальше). Короче, можно писать отзыв на каждый эпизод. Уж больно фильм хорош. Смотрю его часто, слава Богу, современная техника это позволяет» (Ольга).

Негативные зрительские отзывы, конечно, тоже есть. Но они почему–то весьма лапидарны: «Почему–то не люблю этот фильм. Гурченко наигранна, Басилашвили неубедителен. Потеряна какая–то гармония рязановская» (Надиза).

Женатый холостяк. СССР, 1983. Режиссер Владимир Роговой. Сценарист Анатолий Шайкевич. Актеры: Юрий Григорьев, Лариса Удовиченко, Ирина Мурзаева, Баадур Цуладзе, Вера Васильева, Александр Пшеничнов, Михаил Пуговкин, Надежда Румянцева, Роман Филиппов и др. **35,6 млн. за первый год демонстрации.**

Главным работой Владимира Рогового (1923–1983) была и остается романтическая картина «Офицеры», но и его комедия «Женатый холостяк», увы, ставшая последней его режиссерской работой, имела немалый зрительский успех... Всего этим режиссером было снято восемь полнометражных игровых фильмов, и все из них («Годен к нестроевой», «Офицеры», «Горожане», «Юнга Северного флота», «Несовершеннолетние», «Баламут», «У матросов нет вопросов», «Женатый холостяк») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Вот завязка комедии «Женаты холостяк»: молодая женщина в поезде рассказала попутчику, что развелась с мужем, но не желает пока сообщать об этом «предкам». И попутчик с удовольствием решает «сыграть» роль мужа, сначала – для родителей хорошенькой попутчицы, а потом...

Главные советские киножурналы – «Искусство кино» и «Советский экран» – предпочли не рецензировать «Женатого холостяка» вовсе, а вот многие зрители в год выхода этой комедии ее полюбили всем сердцем (как, впрочем, полюбили они и еще одну комедию В. Рогового – «Баламут»).

У части зрительской аудитории эта любовь к «Женатому холостяку» не прошла и сегодня:

«Смотрю сейчас и наслаждаюсь великолепием актерского состава и вообще.... Один из самых любимых фильмов» (Алексей).

«Очень легкий и милый фильм. Когда его показывают, всегда смотрю как в первый раз. Изумительное наше кино» (Ю. Медведева).

«Этот фильм погружает в атмосферу добра, душевной теплоты. И песенка про улицу надежды и площадь доброты, лейтмотивом звучащая в фильме, конечно, очень здесь уместна. ... Очень добрый фильм, потому он всем нам так и нравится. Наверное, многие из нас мечтают, чтоб в жизни случилась подобная история» (А. Алексеева).

Но есть, разумеется, и зрительские мнения «против»:

«Уровень юмора ниже аншлага. ... Это ужасно, как мы жили во времена застоя. Наверное, худшая из комедий» (Марушка).

«Сегодня, щелкая пультом, попала на этот фильм. Первая мысль: "Как называется сей бесталанный примитив, и кто его снял?" Посмотрела в Википедии. Уяснила. А мнение такое. Во времена Союза драконы из госкино и Министерства культуры запрещали много прекрасных фильмов. А такое вот "развеселое" аншлаговского пошиба дурновкусие – пожалуйста, смотрите. Столько хороших актеров в таком чудовищно бездарном фильме» (Филия).

«Да, это кино – что–то из разряда "семейно–лирическо–ниочёмных" тогдашней поры. Ещё можно подключить к этому ряду такие неудачные творения, как "Отцы и деды", "Берегите женщин","Берегите мужчин" ... Но, как и "Баламут" этого же режиссера, – эта пустоватая жвачечка...» (Д. Джамп).

«Самое удивительное: этот фильм В. Рогового, что называется, опередил время ..)) Задолго до появления эйрамджановщины 1990–х по своей стилистике и "эстетике" , "Женатый холостяк" явился образцом, предтечей той волны кинохалтуры с претензией на лирическо–эксцентрическую комедь, захлестнувшей киноэкраны в постперестроечную эпоху» (В. Маслов).

Три плюс два. СССР, 1963. Режиссер Генрих Оганисян. Сценарист Сергей Михалков (по собственной пьесе «Дикари»). Актеры: Наталья Кустинская, Наталья Фатеева, Андрей

Миронов, Евгений Жариков, Геннадий Нилов и др. **35,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Генрих Оганисян (1918–1964) в первую очередь известен зрителям по своему комедийному хиту «Три плюс два», но «Приключения Кроша» и «Девичья веснап» тоже вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. С учетом, что Н. Оганисян за свою короткую жизнь поставил всего три полнометражных игровых фильма, это очень высокий показатель.

В 1960–х на Западе вовсю процветал жанр пляжной комедии, но подавляющее большинство советских кинозрителей об этом не знало, поэтому комедия «Три плюс два» воспринималась как своего рода новинка. Остается только удивляться, что при таком звездном составе актеров цветная комедия «Три плюс два», хоть и собрала 35–миллионную аудиторию за первый год демонстрации и даже обогнала по кассовым сборам легендарных «Девчат» (1961), но в итоге уступила по этому показателю давно позабытым лентам «Судьба Марины» (1954) и «Годы молодые» (1959)...

Уверен, что главная причина появления на советских экранах этой весьма фривольной для советского кино 1960–х ленты – авторитет ее сценариста, председателя Союза писателей РСФСР и соавтора Государственного гимна Сергея Михалкова (1913–2009). Только представьте себе на минуту, что сценарий «Три плюс два» написал мало кому в ту пору известный режиссер Генрих Оганисян: можно не сомневаться, что цензоры замучили бы его замечаниями и «поправками», да и сами съемки фильма были бы под большим вопросом...

В 1958 году в Московском театре имени Ермоловой состоялась премьера комедии Сергея Михалкова «Дикари», где вопреки прежним стандартам трое молодых мужчин отправлялись отдыхать в Крым на абсолютно неорганизованный отдых на берегу моря и их соседками оказывались две симпатичные женщины. Спектакль прошел с большим успехом, и Сергей Михалков написал на основе своей пьесы сценарий, которым в 1962 году заинтересовался режиссер Генрих Оганисян (1918–1964). Именно он пригласил на главные роли Наталью Кустинскую, Наталью Фатееву, Андрея Миронова, Евгения Жарикова и Геннадия Нилова, которые в свободной, импровизационной манере сумели придать свои персонажам живой комедийный колорит.

При этом интересно отметить, что существовало две версии этой ленты: широкоэкранная и обычная, которые отличались не только форматом, то и продолжительностью действия. В широкоэкранной версии были эпизоды, не вошедшие в версию обычного формата.

Любопытно, что в даже таком строгом журнале, как «Искусство кино» в год массового проката фильма отмечалось, что «путь не всё удалось авторам картины «Три плюс два», но и то, что завоевано этим непритязательным фильмом и в первую очередь его режиссурой на тернистом комедийном пути, по-настоящему радует» (Вартанов, 1963: 50).

Со времен проката фильма, увы, рано ушедшего из жизни Генриха Оганисяна, прошло уже 60 лет, но интерес к нему сохраняется и сегодня – как у зрителей, так и у кинокритиков.

К примеру, Айрат Багаутдинов и Маргарита Кирпикова справедливо пишут о том, что название «Три плюс два» «сегодня звучит несколько двусмысленно... Впрочем, примерно так фильм, вышедший в разгар оттепели, и был воспринят — лето, Черное море, дикий пляж, откровенные купальные костюмы и ожесточенная война полов за место под солнцем. С афиши надменно посматривают две дивы советского кинематографа, взятые крупным планом, а три нарисованные мужские фигуры рядом хвастают мускулатурой, загаром и свежеотпущенными бородами. Очевидно, назревает что–то волнующее. ... Эта картина вообще не очень советская, она как будто приехала из Франции, а в СССР была лишь переозвучена с небольшой поправкой на местные реалии. ... Удивительно, что этот легкий, веселый фильм, в котором жизнь бьет ключом, был снят человеком при смерти. «Три плюс два» стал последней работой Оганесяна — в конце 1964 года режиссер умер от рака желудка. Может быть, зная о том, что остается немного, он позволил себе все: и прекрасных полуобнаженных женщин, и рычащих тигров, и насмешку над советским сервисом, лебезящим перед высокопоставленными иностранцами, и собственное камео в роли

официанта, и отказ снимать в роли ветеринара Ромы сына автора пьесы «Дикари» Никиту Михалкова» (Багаутдинов, Кирпикова, 2018).

Кинокритик Денис Горелов, вообще, посчитал, что «Оганисян поставил первую в России психоаналитическую комедию, распробовать которую, кроме продвинутых коллег, было некому. Чего стоит один детективный сон Сундукова с участием вампира Бориса Карлоффа, которого тогда опять же никто не узнал. Не говоря уж о том, что в финале детектива «Джексон оказался женщиной». Чем дело кончится, ясно было и так с самого начала. ... Патриархальное дикарство не состоялось. Теплая волна смыла выцарапанное на песке слово «дикари» и отпечатки босых ступней, бородатый Сундуков остался ни с чем в детской панамке, а обе исполнительницы — Натальи Фатеева и Кустинская — по очереди вышли замуж за космонавта. Укрощать. Шестнадцатого июня того же года в космос полетела Валентина Терешкова. А год спустя Генрих Оганисян умер, оставив по себе две симпатичные картины и несостоявшуюся славу большого комедиографа» (Горелов, 2018).

Мнения сегодняшних зрителей об этой пляжной комедии в основном позитивны:

«Фильм удивительно обворожителен, наполнен безбрежной романтикой и чувствами, смоченными Чёрным морем и согретыми лучами знойного солнца. Молодость, красота и надежда – составляют коктейль притягательности для зрителя... Но главная изюминка, на мой взгляд, заключена в искренности взаимоотношений! Тут нет разговоров о материальных и карьерных достижениях, так отягощающих современные фильмы. Нет и обмана в ожиданиях» (Селпет).

«Отличный фильм, солнечный, приятный, расслабляющий – сразу хочется в Крым! Но герои мне не очень нравятся: играют несколько гротескно, слегка раздражает героиня Кустинской – глуповатая блондинка, которую всё время одёргивает командирша Фатеева своими стальными нотками в голосе. А её (Кустинской) диалоги с Жариковым в кафе! Ну что ж, как говорится, "девушки бывают разные"... Мужская "часть" великолепно сыграна, особенно удалась роль молодому и слегка упитанному тогда Андрею Миронову. Да и остальные герои неплохи – брюзга Сундуков, например. Но в целом, впечатление замечательное – смотрю каждый раз с удовольствием, когда показывают по телевизору» (Наталия).

Но есть, разумеется, и противники этой ленты:

«Посмотрел этот фильм. Не пойму, почему многих этот фильм прикалывает. Сюжет какой–то серый, примитивный, высосанный из пальца. И, вообще, в фильме нет главного – логики, естественной последовательности. Где это было видно, чтобы две обалденно красивые бабы собирались одни, без охраны отдыхать на море, с риском быть изнасилованными. Этот фильм никакой и ни о чем. Безвкусный, плоский, без юмора. Нету крылатых фраз, которые бы запоминались и придавали ли бы фильму хоть какой–то смысл. Единственная его уникальность только в том, что этом фильме снимались молодые Жариков, Кустинская, Фатеева и Миронов. Вот и всё, больше ничего» (Цербер).

Девчата. СССР, 1962. Режиссер Юрий Чулюкин. Сценарист Борис Бедный (по собственной одноименной повести). Актеры: Надежда Румянцева, Николай Рыбников, Люсьена Овчинникова, Инна Макарова, Светлана Дружинина, Нина Меньшикова, Виктор Байков, Анатолий Адоскин, Михаил Пуговкин, Роман Филиппов и др. **34,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Чулюкин (1929–1987) начинал (в игровом кино, так как до 1959 года снимал документальные фильмы) как успешный комедиограф («Неподдающиеся», «Девчата»), и это, на мой взгляд, был лучший период его творчества. Всего он поставил 14 полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Неподдающиеся», «Девчата», «Поговорим, брат...», «И на Тихом океане», «Родины солдат») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Советская кинопресса отнеслась к «Девчатам» очень тепло.

К примеру, кинокритик Н. Игнатьева (1923-2019) на страницах журнала «Искусство кино» писала, что «у Чулюкина есть ценное качество: он умеет сквозь смешное показать серьезное. Поэтому в его комедии органично возникает в входит в сознание тема женской гордости, человеческого достоинства, уважения людей друг к другу. ... И, конечно же, для Н.

Румянцевой роль эта – настоящее раздолье. Актриса просто «купается» в ней, вызывая у зрителя и громкий смех, и светлую улыбку, и доброе сочувствие. Не все, как видим, безупречно в «Девчатах». Но поставлен фильм озорно, весело! И привлекательность, художественное обаяние комедии там, где искусством авторов передается обаяние самой жизни, где фильм открывает нам человека – доброго, душевного, по-настоящему красивого» (Игнатьева, 1962: 26-27).

Веселая комедия «Девчата» по сих пор пользуется успехом у кинозрителей, да и многие кинокритики тоже относятся ней с почтением.

К примеру, кинокритик Денис Шлянцев резонно пишет, что «Девчата» — редкий пример универсального семейного фильма, который может прийтись по вкусу даже тем, кто совершенно не испытывает ностальгии по Советскому Союзу, это — редкая, что называется, душевная вещь тонкой выделки, способная сплотить у экранов целые поколения семей, и несмотря на то, что все события происходят на фоне суровой зимы, вызывающая самые теплые чувства» (Шлянцев, 2011).

Кинокритик Альмира Усманова полагает, что «с точки зрения эстетических достоинств, фильм выглядит проблематичным: с одной стороны, кинематографические решения здесь кажутся конвенциональными, вполне традиционными, если не сказать консервативными, и этим он отличается от многих «оттепельных» фильмов, для которых приоритетным в кино являлась в первую очередь «визуальная форма» (при достаточно маргинальной роли сюжета). С другой стороны, главное достоинство фильма Чулюкина — тщательно продуманные диалоги (в которых нет «лишних слов») и крепко сбитый сценарий, в котором есть и производственная линия, и романтическая структура с необходимыми препятствиями на пути к счастливой развязке и кропотливым увязыванием всех «висящих концов». Кстати говоря, сильный сценарий и удачно подобранный актерский ансамбль были идеальными условиями для создания если не сериала, то, как минимум, сиквела, и реализации идеи помешала только трагическая смерть режиссера. ... О коррозии принципов пролетарской этики можно получить представление по нескольким эпизодам фильма. Илья Коровин вовсе не выглядит идеальным представителем пролетариата — не потому, что он отлынивает от работы, а потому, что он не вписывается в канонический образ положительного героя — без моральных изъянов, без человеческих слабостей, который был бы готов трудиться во имя идеи и абстрактного светлого будущего. Попивая «Жигулевское» пиво, Илья с друзьями обсуждает новый производственный план — но решающим аргументом в пользу повышения производительности труда выступает вовсе не комсомольский задор, а банальный фактор повышения зарплаты. И в этом смысле, в отличие от заводских рабочих. ... Примечательно в этом отношении, что трансформация в общем–то не веселой повести Бориса Бедного, легшей в основу картины, в одну из самых смешных советских кинокомедий происходит за счет того, что из повествования вытесняются (а точнее, переводятся в регистр комического) те противоречия и проблемы оттепельной эпохи, на которые кинематограф, так же как и все советское общество, еще не в состоянии дать вразумительный и прямой ответ: это культура детства, в которой смех оказывается единственно возможной реакцией на то, что пока непонятно и потому удивительно» (Усманова, 2012: 201–207).

А ироничный кинокритик Денис Горелов считает, что в кинематографе 1960–х «уважали женщину, не смотри, что очень маленькая. ... тем более что играла Тосю травести Надежда Румянцева, которой вечно доставалось от мужского мира за ее малый рост, малый рост. Неподдающиеся сажали ее на шкаф, рыбаки из «Вольного ветра» дергали за нос, а на бал старались не пускать по малолетству. Новая Золушка кидалась в ответ валенками и подушками, замахивалась поварешкой на загребущие лапы и яростно плясала лезгинку... Такой вот миниатюрной, но решительной особе и следовало учить разуму зарвавшегося гопника с доски почета. Русский феминизм намного и с запасом опередил западный, к тому же не подводя под свою гордость развесистых мужененавистнических теорий. Отсталая евроамериканская общественная мысль доехала до модели «укрощение строптивого» только двадцать лет спустя, вначале 80–х, и страшно возгордилась от собственного прогрессизма. ... Комедиограф Чулюкин за каким–то лядом стал снимать кино про гражданскую войну, а грубые сибирские женщины в штанах и мужчины в валенках под галстук переиначили титульную кричалку про огоньки веселых глаз как «лишь мы затянем песню — и все самцы в округе голосами своими поддерживают нас» (Горелов, 2018).

Комедия «Девчата» – одна из самых востребованных лент и сегодня. На портале «Кино–театр.ру», к примеру, опубликовано около пяти тысяч зрительских откликов на эту картину Юрия Чулюкина. В основном, конечно, положительных:

«Это не просто фильм. Это чудо. Пусть немного наивный, пусть немного "советский", но он настоящий. И это единственный фильм (для меня), который я могу смотреть неперечисляемое количество раз. Это фильм – бесплатный психотерапевт» (И. Мушникова).

«Очень люблю этот фильм! Добрый, милый, нежный. Музыка, которая звучит уже в начале фильма, сразу же наполняет душу радостью, придаёт этой истории какое–то особенное очарование. Очень уютным и светлым кажется мне этот фильм. А уж игрой актёров можно без конца восхищаться. Конечно же, вспоминается забавная смешная Тося... Многих актёров уже нет в живых... А фильм живёт, и будет жить. И долго ещё мы будем с радостью смотреть это замечательное кино!» (А. Алексеева).

Курьер. СССР, 1987. Режиссер Карен Шахназаров. Сценарист Александр Бородянский (по одноименной повести К. Шахназарова). Актеры: Фёдор Дунаевский, Анастасия Немоляева, Олег Басилашвили, Инна Чурикова, Светлана Крючкова, Александр Панкратов–Чёрный, Владимир Меньшов, Андрей Вертоградов и др. **34,4 млн. зрителей за первый год демонстрации (по другим данным – 32,0 млн. зрителей).**

Режиссер Карен Шахназаров поставил 15 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Мы из джаза» и «Курьер») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Фабула истории, рассказанной в «Курьере», проста, ее можно, передать несколькими словами. Жил-был семнадцатилетний московский паренек Иван. Окончил школу. Поступал не по призванию, а так, на всякий случай, в педагогический институт. Не поступил. А тут еще мать с отцом развелась. Пошел на работу — курьером в один из научных журналов. Встретил симпатичную ровесницу — первокурсницу университета, профессорскую дочь. Влюбился. А ее отец от этой встречи был не в восторге...

Как видите, в таком аннотационном пересказе фильм кажется банальным повторением уже давно пройденного. Однако в отличие от многих советских лент о молодежи 1960-х – 1980-х, в «Курьере», на мой взгляд, впервые так остро ставится проблема неприятия молодыми социального негатива.

Шахназаров выстраивает своеобразную музыкальную драматургию действия, через которую раскрываются нравственные конфликты и характеры героев. Тут и брейк-данс, ставший подлинной страстью значительной части молодежи, пытающейся выразить себя в том, что недоступно консервативным взрослым... Здесь и откровенная в своем педалированном примитивизме песенка про козле, по сравнению с которой, пожалуй, даже небезызвестный «Собачий вальс» кажется шедевром музыкальной культуры. Эту мелодию Иван (Ф. Дунаевский) лихо выбивает клавишами благородного фортепьяно в респектабельном доме профессора-филолога, насмешливо и покровительственно обучая «премудростям» этих залихватских куплетов обаятельную профессорскую дочь Катю (А. Немоляева). И та с радостью принимает правила игры, — значит, и ей, такой вежливой и аккуратной, выросшей под заботливым и обеспеченным родительским крылышком, тоже хочется хоть на миг вырваться за рамки запрограммированной на несколько лет вперед судьбы девушки из «хорошей семьи»...

Своеобразным протестом становится для Ивана исполнение «Соловья» Алябьева а капелла на вечеринке в доме профессора Кузнецова. Вопреки ожиданиям хозяев и гостей, герой «Курьера», старательно фальшивя, выводит слова, блестяще имитируя увлеченность детсадовского малыша, охваченного желанием угодить «взрослым дядям». В этом — суть характера Ивана: вместо того, чтобы, подобно героям картин о молодежи 1960-х, открыто мчаться с шашкой не бастионы мещанства и делячестве, он предпочитает ироническую насмешку, под маской простоватой наивности.

И только иногда звучит в душе Ивана загадочная мелодия, где слышны отголоски тамтамов. И камера обнаруживает островок африканской пустыни, по которой неспешно шествуют смуглолицые люди с копьями...

Но, пожалуй, центральный эпизод музыкальной драматургии фильма — неожиданный дуэт матери и сына.

...«И снится нам не рокот космодрома...», — начинает ломающимся голосом под гитарный аккомпанемент Иван, отбивая жесткий ритм этого известного шлягера. И где-то ближе к середине песни ее слова подхватывает мать (И.Чурикова) — распевно и жалобно, отчего «земля в иллюминаторе» теряет пульсирующий ритмический рисунок и становится похожей на грустные мелодии о несбывшейся любви и неудавшейся жизни, о сих пор звучащие в селах и провинциальных городках. Это минутное единение матери и сына, хрупкое и недолговечное, на мой взгляд, и есть тот психологически тонкий по режиссуре и актерской игре камертон, по которому выстроена партитура фильма.

Итак, характер главного героя наиболее полно раскрывается в фильме через конфликтные ситуации — в семье, где отец недавно оставил мать ради некой молодой и красивой Наташи. В редакции журнала, где сотрудники в колоритном исполнении А. Панкратова-Черного и С. Крючковой больше замяты чаепитием и разговорами, чем реальным делом. В профессорской квартире, где Иван «на полном серьезе» читает Катиному отцу, доктору, филологии, «свои» стихи, начинающиеся с хрестоматийных строчек «Я памятник себе воздвиг...».

К сожалению, лирические сцены, лишенные эксцентрики и едкого сарказма удаются молодому актеру значительно хуже, в то время как А. Немоляева даже в самых «рискованных» ситуациях истории любви Кати и Ивана держится свободно и естественно.

Герой «Курьера» далек от традиционной «положительности», его «нигилизм» во многом интуитивен, лишен четкой жизненной программы. Но зато, несомненно, типичен, хотя и не похож на стандартные представления одной из героинь картины — строгой матери профессора Кузнецова.

Старушка безапелляционно утверждает: «Я каждый день смотрю телевизор и, уверяю вас, что очень хорошо знаю молодежь». Эта реплика неизменно вызывает смех в зрительном зале. И не случайно, что смеются, прежде всего, молодые зрители. Уж им-то отлично видна годами расширявшаяся пропасть, которая пролегла между истинными делами, интересами и вкусами молодежи, и тем, какими их часто представляли средства массовой коммуникации и взрослые. Так шаг за шагом формировалась полоса отчуждения между поколениями, породившая целый букет так называемых неформальных молодежных объединений: «фанатов», «рокеров», «металлистов».

Карен Шахназаров зорко подмечает в герое «Курьера», одну из ведущих черт семнадцатилетних — активное неприятие одного из самых главных пороков человека — расхождения между словом и делом, двойной или даже тройной морали. Не потому ли так долго вглядывается Иван в финале фильма в лицо двадцатилетнего парня в военной форме, вернувшегося не из романтической африканской Сахары, а из военного Афгана...

И сразу вспоминаются кадры из документального фильма Ю. Подниекса «Легко ли быть молодым?», в которых рассказывается о судьбах тех, кто вернулся домой с войны, и тех, кто пытается найти себя в эксцентрическом протесте против формализма и бюрократии. Выдерживает ли такое сравнение фильм Карена Шахназарова? Студить об этом зрителям, прежде всего — молодым, которые, надеюсь, сумеют оценить, доверительную и честную интонацию «Курьера».

В год выхода «Курьера» в прокат о нем много писали кинокритики.

К примеру, кинокритик Вячеслав Шмыров резонно полагал, что «Карен Шахназаров никогда не скрывал своего пристрастия к «жанровому» кино. Комедийная условность была для него органичной и в прошлых работах. В «Курьере» она естественна вдвойне: разве можно вести разговор о молодежи, не рассчитывая на соучастие зрительного зала? Во всяком случае, фильм, не форсируя найденную меру условности, не снижает и уровень разговора о реальных духовных ценностях, которые, на мой взгляд, и образуют его центральную проблему» (Шмыров, 1989: 122).

Кинокритик Сергей Шумаков считал, что при всем этом авторы «Курьера» «проявляют максимум такта и осторожности. Они не законопачивают все щели, не навязывают героям свою волю. Просто в какой–то момент отпускают вожжи, дают той, «другой жизни» проявить себя, почувствовать ее подлинность, возможный трагизм и горький привкус ускользнувшего счастья» (Шумаков, 1987: 5).

А кинокритик Юрий Богомолов (1937-2023) отметил, что «картина вроде бы комедийная – в ней много забавных и смешных сцен, – и в итоге получается довольно драматичной. Выясняется, что юность не то чтобы прожита ошибочно, она просто не прожита. Милые славные юноши и девушки ее как бы переждали. Это–то и грустно. Нечего будет потом вспомнить. И нечем будет тряхнуть» (Богомолов, 1987: 1).

Уже в XXI веке российские кинокритики пишут о «Курьере», как о важной вехе советского кинематографа на границе двух эпох.

Так кинокритик Евгений Нефедов обращает внимание читателей, что авторы «Курьера» «всё–таки не позволяют себе, а, следовательно, и зрителям пребывать на одном с юным Иваном уровне мировосприятия. Даже в тот момент, когда он, казалось бы, пришёл к осознанию собственных ценностей, выдав товарищу философскую сентенцию: «Держи пальто и… мечтай о чём–нибудь высоком». Финальные кадры с ещё одним вчерашним таким Иваном, вернувшимся из охваченного войной Афганистана, исполнены грустной мудрости, намекая на возможную участь Мирошникова, так и оставшегося, невзирая на огромный потенциал, обычным курьером. И был человек… Был ли человек?» (Нефедов, 2008).

А вот, что пишет кинокритик Игорь Гулин, рассматривая «Курьер» в политическом и социокультурном контексте: «К середине 1980–х идеалы опустошились полностью, они не значили ничего, но худо–бедно сохраняли перформативную силу — поддерживали видимость порядка, и то очень плохо. … Порядок приобретал бредовую хрупкость, держался на последних сгнивающих сваях… Чтобы бросить этому порядку вызов, уже невозможно было быть романтиком, надо было быть циником. Точнее — вести себя как циник. Заявляя «Я мечтаю, чтобы коммунизм победил на всей земле», герой подставляет миру «Вопросов познания» зеркало — подрывает скрытый цинизм цинизмом открытым. Так он разрывает связь с сообществом компромисса, чтобы в финале подарить приятелю импортное пальто (последний якорь житейского благополучия) и уже всерьез завещать «мечтать о чем–нибудь великом». … Во многом эта отрешенность — заслуга исполнителя главной роли Федора Дунаевского… Всю ходульность, выспренность, что осталась в фильме от шахназаровской повести, он играл с хорошо заметной флегматической неохотой. Будто бы роль в этой не самой интересной истории волнует его так же мало, как социальная роль — его персонажа. Они вызывают одинаковую тоску и недоумение, вялое желание побега. Актер следует сценарию, но всем видом показывает, что ему, в сущности, не место в этом фарсе. Покорно присутствуя в кадре, он уже готов к исчезновению. Этот странный, возможно, не продуманный режиссером разлом, возникающий в самой центральной фигуре, и придает «Курьеру» особенное болезненное обаяние» (Гулин, 2020).

Кинокритик Денис Горелов считает, что «Иван Мирошников, курьер журнала «Вопросы познания», загодя профанирует наш запоздалый молодежный бунт. Вблизи каждого красного мая, либервиля и забриски пойнта обычно находился некто, кому ум и лень мешали швырять камнями в полицию, толкать перед родней чацкие монологи и мчаться за горизонт в краденом автомобиле. В таких–то обычно и влюблялись балованные папины дочки. Наш Билли–лжец, наш Том Джонс, наш Антуан Дуанель — первый в советском кино симпатичный неприсоединившийся конформист, расслабленный раб своего хотения и острого ума. … В его лице наш экран впервые признает обаяние безответственного обормота, которому равно наплевать на молодежные стройки, аттестат, рок–подполье и фильм «Покаяние». Сыгранный Федором Дунаевским персонаж — один из млн., расслабленным пофигизмом счастливо уравновешивающих энергичную дурнину враждующих максималистов. В этой вилке — ключ к открытому финалу меж ватагой брейкеров и афганским дембелем. Большинство видит в коде «Курьера» плакатный зов зрелости, камертон поколения и тому подобную чушь. Но впоследствии эпизод будет смотреться мрачным предвестием диких биполярных времен агрессивной «общественной позиции» и столь же агрессивной асоциальности, которые станут истово тащить Ивана–дурака каждая в свою сторону» (Горелов, 2002).

Три тысячи зрительских откликов на фильм «Курьер», размещенных на портале «Кино–театр.ру» можно легко разделить на два противоположных лагеря:

«За»: «Этот фильм на меня произвёл такое впечатление, что его невозможно забыть. Один из самых гениальных и невероятных фильмов всего нашего кино! Потому что он рассказывает о болезнях нашего мира самым откровенным и понятным даже ребёнку

образом. О самом опасном – ужасающе просто и честно. И ещё с юмором! ... Жизнь всех поголовно людей утекает сквозь пальцы. В фильме понимаешь, что вот это–то и есть самое страшное. Ведь разве для того людям даётся жизнь? Что бы так жить, людям приходится постоянно врать. Себе и другим. И с возрастом они всё менее это замечают. Тоже страшно. Они не умеют, разучиваются именно мечтать. ... В "Курьере" очень много мыслей, не лежащих на поверхности. Их замечаешь только после третьего или четвертого просмотра. А пока ты просто чувствуешь, что "надо смотреть ещё" – признак классики. ... Неужели кто–то и, правда, думает, что Шахназаров мог создать фильм про "невоспитанного эгоиста"? И что кино именного про такого человека считают знаковым фильмом наравне с «Иглой» и «Ассой»?» (Асса).

«Против»: «Мне не понравился главный герой со своим шокирующим поведением. Предложить девушке заняться сексом – это чересчур. Сам он пошлый и нахальный мальчишка. Видно, по поведению москвича и мальчика–мажора» (Юрий Н.).

Улица полна неожиданностей. СССР, 1958. Режиссер Сергей Сиделёв. Сценарист Леонид Карасев. Актеры: Леонид Харитонов, Джемма Осмоловская, Георгий Черноволенко, Всеволод Ларионов, Вера Карпова, Яков Родос, Ольга Порудолинская, Евгений Леонов и др**. 34,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Не думаю, что какой–то сегодняшний кинозритель (да и далеко не каждый кинокритик) сможет сходу вспомнить, какие картины поставил **режиссер Сергей Сиделёв (1906–1962).** Между тем, два его фильма – «Улица полна неожиданностей» (1958) и «Повесть о молодоженах» (1959) вошли в список тысячи самых кассовых советских кинолент. Сергей Сиделёв не дожил даже до шестидесяти лет, и кто знает – поживи он еще с десяток лет – быть может, его комедии смогли бы соперничать по кассовым сборам с хитами Леонида Гайдая и Эльдара Рязанова...

Но кинокритики, как и обычные люди, тоже бывают разными. К примеру, саркастичный кинокритик Денис Горелов и в XXI веке хорошо помнит фильм «Улица полна неожиданностей, и в своей статье об этом фильме вполне доказательно утверждает, что в оттепельные времена советское кино старательно создавало положительный образ милиционера, хотя при этом «нельзя сказать, что в народных глазах он превратился в Санта–Клауса или киндергартен–копа с фонариком и книжкой, однако все уже отличали его от злого чекиста и терпели. Белые гимнастерки с кармашком и золоченые лычки перестали компрометировать специалистов по римскому праву, а уж кассиры и вовсе не чаяли лучшей партии для своих заневестившихся дочек» (Горелов, 2018).

А вот ностальгично настроенный С. Кудрявцев написал об этой ленте одну из своих самых лиричных рецензий: «Ну, как не растрогаться от одного лишь вида молодого парня в белой милицейской форме, который искренне и доверчиво улыбается каждому встречному и даже в состоянии преувеличенной служебной озабоченности выглядит таким симпатягой, просто «душечкой»! ... Леонид Харитонов, один из кумиров публики 50–х годов (да и сейчас нельзя не отдать должное его удивительному обаянию и естественности существования на экране), играет именно «восторженного милиционера», для которого будто и нет вообще иного времени года, чем тёплое и радостное, когда на небе – ни облачка, а если пройдёт дождик – это тоже праздник, поскольку теперь омыты природной влагой улицы и тротуары родного города. ... И ты тоже приходишь в неописуемый восторг – и начинаешь мурлыкать себе под нос какую–нибудь песню тех лет» (Кудрявцев, 2007).

И с этим, на мой взгляд, трудно не согласиться – «Улица полна неожиданностей» привлекает сегодня именно своей теплой атмосферой, где по сюжету даже преступники какие–то игрушечные, а милиционер в колоритном исполнении Леонида Харитонова так просто романтический идеал образцового стража порядка...

Похоже, зрители XXI века разделяют эту точку зрения:

«Исключительно уютный ленинградский фильм! Искренне передана добрая обстановка простой ленинградской семьи, которую окружают хорошие люди. Сплошная ностальгия по тому безвозвратно покинувшему нас доброму времени, когда люди и милиция были добрыми и порядочными. Удивительный подбор актеров – известные и почти неизвестные, но сыграли так, что все вызывают восхищение!» (И. Синько).

«Вот казалось бы – такой наивный фильм, такой знакомый и давно пересмотренный. И, тем не менее, всякий раз, когда его показывают, то смотрю с неизменным удовольствием. Что значит – качественная работа (режиссера, актеров, операторов). И, как уже отметили, отдельное спасибо за показ Ленинграда, его улиц и дворов, его жителей. Всего того, что уже нет и вряд ли будет» (Инес).

«До чего же интересный и замечательный фильм. Такой лёгкий и простой. Смотришь, и настроение поднимается... Вот бы вернуть эти отношения – чистоту, романтику» (СССР).

Девичья весна. СССР, 1960. Режиссеры: Вениамин Дорман, Генрих Оганисян. Сценаристы: Иосиф Прут, Михаил Долгополов, Надежда Надеждина. Актеры: Мира Кольцова, Лев Барашков, Люсьена Овчинникова, Алексей Ванин, Георгий Тусузов и др. Премьера – 14 мая 1960. **34,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вениамин Дорман (1927–1988) за свою карьеру поставил 19 полнометражных игровых фильмов разных жанров, многие из которых («Девичья весна», «Штрафной удар», «Легкая жизнь», «Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Возвращение резидента», «Земля, до востребования», «Пропавшая экспедиция», «Золотая речка», «Ночное происшествие», «Похищение Савойи», «Медный ангел») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Генрих Оганисян (1918–1964) в первую очередь известен зрителям по своему комедийному хиту «Три плюс два», но «Девичья весна» и «Приключения Кроша» тоже вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. С учетом, что Н. Оганисян за свою короткую жизнь поставил всего три полнометражных игровых фильма, это очень высокий показатель.

По сюжету этой музкомедии хореографический ансамбль «Девичья весна» отправляется на гастроли на теплоходе. Девушки, понятное дело, молодые, симпатичные, так что без любовной линии дело не обошлось...

Сегодня этот фильм практически забыт киноведами, но зрители о нем вспоминают. И здесь их мнения, как это часто бывает, расходятся:

«Чистый, красивый, легкий, музыкальный фильм о любви, с красивыми людьми, что может быть лучше?» (Мара).

«Фильм замечательный, сколько лет он живёт, но не утратил своей привлекательности и не состарится никогда, ведь "Берёзка" - это, как теперь говорится, бренд СССР, а теперь России! И то, что помимо номеров сделали какой-то сюжет с прекрасными артистами, так это только плюс!» (Станислав)

«Если бы заранее знал, что это фильм-концерт "Берёзки", то не стал смотреть ни за что на свете! ... По сути, картина – длинная "Утренняя почта" с музыкальными номерами "бенефицианта", а между ними – безыскусные "прокладки", составляющие подобие сюжета» (Г. Воланов).

Королева бензоколонки. СССР, 1962/1963. Режиссеры Алексей Мишурин и Николай Литус. Сценарист Пётр Лубенский. Актеры: Надежда Румянцева, Андрей Сова, Нонна Копержинская, Юрий Белов, Алексей Кожевников, Сергей Блинников, Владимир Белокуров, Павел Винник, Александр Хвыля и др. **34,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Мишурин (1912–1982) поставил всего девять фильмов, но четыре из них – музыкальная комедия «Годы молодые», комедия в стиле чулюкинских «Неподдающихся» и «Девчат» – «Королева бензоколонки», музыкальная мелодрама «Звезда балета» и «политическая» мелодрама «Спасите наши души» вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Николай Литус (1925-2022) за свою творческую карьеру поставил чуть больше дюжины фильмов, но настоящим его хитом стала только «Королева бензоколонки», которую он начинал снимать один, но из-за того, что, вопреки мнению, худсовета, хотел (и стал) снимать в главной роли другую актрису, ему в напарники дали режиссера Алексея Мишурина.

Эта веселая комедия снималась явно на волне успеха фильмов Юрия Чулюкина (1929–1987) «Неподдающиеся» и «Девчата», где главную роль также сыграла Надежда Румянцева (1930–2008).

Советская кинокритика фактически от «Королевы бензоколонки» просто отмахнулась.

К примеру, в рецензии, опубликованной в журнале «Искусство кино» в год выхода этой ленты во всесоюзный прокат, утверждалось, что «в сущности, весь фильм представляет собой нагромождение искусственных трюков и ходовых комедийных масок. А между тем характер-то выбран интересный – живой, острый, темпераментный. … Конечно, есть в этой комедии сцены, сделанные актерски точно и убедительно, но стремление режиссуры смешить во что бы то ни стало, смешить любым способом в конечном счете действует угнетающе. Внутреннее движение в фильме, по сути, отсутствует – связанные довольно примитивным сюжетом, следуют друг за другом эпизоды, в большинстве своем необязательные, надуманные, а то и попросту нелепые. Порой неловко становится за актрису Н. Румянцеву, когда видишь ее «королеву» в шаблонных донельзя ситуациях» (Сухаревич, 1963: 82-83).

В таком же ключе оценил «Королеву бензоколонки» и Рудольф Славский (1912-2007): «Начало этого фильма было многообещающим. Порадовала и новая встреча с теми же тремя актерами, которые полюбились нам еще в «Неподдающихся»: обаятельной Н. Румянцевой, мягким и слегка ироничным Ю. Беловым, умеющим непринужденно прясть комедийную нить, и А. Кожевниковым с его своеобразной, почти эксцентрической манерой игры. По-видимому, они были приглашены не без умысла. Авторы намеревались создать новый вариант той же драматургической ситуации, хотели поведать о благотворном влиянии чистого девичьего сердца на неотесанных парней. Ведь эта самая ситуация имела когда-то такой успех! … Но вся беда в том, что образы в этом фильме вышли не обогащенными, а, напротив, схематичными и примитивными. Досадно было видеть, как одаренную актрису Н. Румянцеву постановщики, в угоду превратно понимаемому комизму, уподобили чуть ли не цирковому рыжему. Вероятно, одно заботило их — только бы выходило почудней! Огромного буффонного фартука до пят им показалось явно недостаточно. Как бы еще попотешней представить Людмилу (так зовут героиню), видимо, гадали они. А что, если ее искусают пчелы? Вот умора будет! Долго, наверное, старались гримеры, делая из девичьего лица некое подобие отражения кривого зеркала. Не остановились постановщики и на этом. «Вымажьте-ка ее еще черным гримом!» — поступило распоряжение. И вот с уродливо распухшим, перепачканным лицом, в несуразном фартуке носится бензозаправщица от конторки к колонке. Увы, товарищи авторы, смеха, на который вы так рассчитывали, не было слышно. Комедия не терпит комикования. … Острые конфликты подменены надуманными водевильными недоразумениями, живые люди — заданной схемой, а юмор и веселость — балаганным паясничанием времен комика Глупышкина» (Славский, 1964).

А в середине 1970-х киновед Иван Корниенко (1910–1975) напомнил читателям своей книги, что «огорчительным был выход на экраны в эти годы ряда слабых комедий на современном материале, лишенных подлинной комедийности и даже примет времени. «Годы молодые», «Королева бензоколонки», «Черноморочка», «Артист из Кохановки», «Повесть о Пташкине» пресса встретила суровой критикой, вновь возобновив разговор о путях развития кинокомедии, о трудностях, встречающихся на пути этого жанра. Некоторые режиссеры пытались протестовать против критики своих неудачных лент, ссылаясь на солидные цифры зрительских посещений. Действительно, отдельные слабые кинокомедии имели большой прокатный успех. Но сведения проката не могут служить единственным фактором, определяющим (качество того или иного фильма. Зритель смотрит и поверхностные кинокомедии, потому что любит этот жанр и всегда с нетерпением ждет

встречи с каждой новой комедийной лентой. Но на естественной увлеченности зрителей нельзя спекулировать, нельзя строить оценки фильмов» (Корниенко, 1975: 183–184).

Зато в XXI веке эта комедия «Королева бензоколонки» стала, по сути, культовой – и у зрителей, и у кинокритиков:

Кинокритик Святослав Бакис верно отмечает, что «в этом фильме воспроизведена тройка из популярной комедии Юрия Чулюкина "Неподдающиеся": Румянцева – Белов – Кожевников. ... И еще в фильме полно всяких уморительнейших трюков, которые не стану уж перечислять. К тому же артисты все козырные: носатые бородавчатые украинские комики Сова и Яковченко, авантажный Хвыля, матерый Белокуров, сексапильная пампушка Нонна Копержинская... Но не мог же "Советский экран" раскрыть грязную тайну, что "Королева бензоколонки" обошла (по кассовым сборам – А.Ф.) очередной шедевр Герасимова или Бондарчука. Кроме того, сразу же после выхода таких фильмов, как "Годы молодые", "Королева бензоколонки" или какая–нибудь другая идиотская кинокомедия, критики дружно облаивали их за пошлость, безвкусицу и оглупление советского человека. Главный аргумент: эстетический уровень советского зрителя настолько уже возрос, что делать подобные комедии – значит не уважать не только нашу интеллигенцию, но и наших рабочих и крестьян. Как же можно потом сообщить, что рабочие и крестьяне, наоборот, в восторге от этой бяки? ... На большие деньги, заработанные для студии Мишуриным и еще парочкой таких же пошляков, народный артист СССР Тимофей Левчук мог широко развернуться в очередной нудной эпохалке про революцию, рабочих, крестьян или партизан. Где теперь его "Киевлянка", "Наследники", "Дума о Ковпаке"? А "Королева бензоколонки" – недавно по ней сделали модернизированный ремейк, "Королеву бензоколонки–2". Но особого успеха фильм не имел, телезрители упорно продолжают смотреть старенькую "Королеву бензоколонки", без номера один» (Бакис, 2011).

Практически в том же ключе пишет о «Королеве бензоколонки» и кинокритик Денис Горелов, утверждая, что «Королева бензоколонки» «поймала золотую волну: комедии добрых улыбок было отпущено еще от силы год–два. Родившись при Хрущеве, кино о том, как кружатся пластинки, сверкают витринки, а девушки–картинки в модных халатиках наконец–то счастливы, что не прошли по конкурсу в театральный, с ним же и отмерло. Уже через год после его отставки Гайдай поставил «Операцию „Ы“», а Рязанов — «Берегись автомобиля», задав стандарты национальной комедии в ее теперешнем виде. ... А водевиль о девушке на роликах ... даже в итоговой табели советского проката она осталась во второй сотне любимых нацией картин» (Горелов, 2018).

Большинство зрителей в восторге от «Королевы бензоколонки» и сегодня:

«Отличный светлый фильм, в основе которого идея преображения, совершенствования, улучшения окружающей неприглядной действительности. Людям не прожить без красоты – именно в этом смысл поступков главной героини. Румянцева, Кожевников, Белов, Хвыля и другие актёры прекрасны» (Леонид)

«Добрейший фильм, а кто его не любит – это точно люди без чувства юмора. Там Рогнеда Карповна чего только стоит. Половина фильма на ней держится. Да все играли чрезвычайно хорошо. Смотришь и отдыхаешь. Фильм почему–то первый раз смотрел в 1986 году. В зале народа было мало, но все падали со смеху, как будто в первый раз смотрели. ... Ну, почему такие фильмы сейчас не хотят или не могут снимать? Кто решил, что народу полезнее смотреть про банки тресты пистолеты и т.д.? А в современных комедиях юмор злой. А может, я сам устарел и не определяю где смеяться» (Балкон).

«С детства обожаю это великолепную кинокомедию. Отличный актёрский состав. Надежда Румянцева, так вообще великолепна в роли Людмилы Добрыйвечер, чудесный саундтрек, прекрасный сценарий, очень много хорошего, а главное жизненного юмора, в принципе здесь показаны все положительные стороны подобной профессии. И сам образ главной героини Людмилы Добрыйвечер получился свойственным, многим молодым девушкам Советского периода, тогда многие мечтали стать балеринами. В общем и целом хочу выразить слова глубокой благодарности всем людям, внесшим свою лепту в создание этого яркого, доброго фильма, фильма на века, который можно с большим наслаждением пересматривать снова и снова» (Дюран).

Но есть и мнения «против»: «Ой, в детстве так любила этот фильм, а вчера решила пересмотреть и такая тоска меня настигла. Одна сплошная реклама автозаправки и пропаганда для молодых девушек идти работать заправщицей. Главная героиня променяла

свои мечты на выхлопы, вонючий бензин и глухомань с курами и дальнобойщиками. Даже пожертвовала своей личной жизнью. С другой стороны, не все же фильмы про любовь смотреть, а тут девушка вплотную занялась карьерой, заболела идеей превратить бензоколонку в оазис для мусоровозок с их шоферюгами. Ведь не всем же работать манекенщицами и дикторами» (Катя С.).

За спичками. СССР–Финляндия, 1980. Режиссер Леонид Гайдай (при участии Ристо Орко). Сценаристы: Владлен Бахнов, Тапио Вилппонен, Леонид Гайдай, Ристо Орко (по повести М. Лассила). Актеры: Евгений Леонов, Вячеслав Невинный, Рита Полстер, Ритва Валкама, Георгий Вицин, Галина Польских, Сергей Филиппов, Нина Гребешкова, Михаил Пуговкин и др. **34,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссёр Леонид Гайдай (1923–1993) поставил 17 игровых полнометражных фильмов, 11 из которых ("Бриллиантовая рука", "Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика", "Операция "Ы" и другие приключения Шурика", "Иван Васильевич меняет профессию", "Спортлото–82", "Не может быть!", "Двенадцать стульев", "За спичками", "Совершенно серьёзно" (альманах, режиссеры других новелл – Э. Рязанов, Н. Трахтенберг, Э. Змойро, В. Семаков), "Деловые люди", "Опасно для жизни!") вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В годы выхода комедии «За спичками» на экран советские кинокритики встретили ее в целом довольно одобрительно.

К примеру, О. Ульянова в «Советском экране» утверждала, что «в интерпретации Леонида Гайдая сюжет как бы расширился, действие обогатилось гайдаевскими погонями и трюками. Бытовая комедия оделась в эксцентрические одежды, что, за исключением, некоторых сцен, оказалось ей к лицу!» (Ульянова, 1980: 3).

Уже в XXI веке киноведы Анатолий Волков и Наталья Милосердова отнеслись к этому фильму Леонида Гайдая вполне прохладно: «Гайдай не то чтобы терпит поражение (критики ругают, а народ–то смотрит), но теряет прежний блеск и фееричность, постепенно снижает смеховой энергетический заряд» (Волков, Милосердова, 2010: 111).

Зато кинокритик и переводчик Михаил Иванов и в XXI веке считает, что в комедии «За спичками» «режиссура безукоризненна, но самое главное в картине – это сценарий и диалоги, то, как точно, выпукло и ярко выписаны быт и характер всех персонажей. Невольно приходит в голову Гоголь – «Миргород», «Вечера на хуторе близ Диканьки». Герои фильма живут на экране, и смотреть – истинное удовольствие. Я смотрел фильм в кинотеатре, когда он только вышел на экран, и пересмотрел сейчас – лента ничуть не устарела. Рекомендую».

Приведенные ниже мнения современных зрителей хорошо показывают разброс оценок по отношению к комедии «За спичками»:

«Замечательный фильм, один из самых удачных у Гайдая, и с юмором все в порядке, и с интеллектом, и все это национальным колоритом. Обожаемые артисты, каждый в отдельности уникален, а все вместе – отличный ансамбль» (Елена).

«Еще недавно думал, что последней великой комедией Гайдая была картина "Не может быть". Теперь считаю, что гений комедиографа все–таки в последний раз с блеском проявил себя в картине "За спичками". Финский юмор и вправду своеобразен. Но в нем есть свое очарование и, разумеется, колорит. Гайдай мастерски передал это. Картину нужно распробовать как хорошее вино. Чего стоит в фильме один дуэт Евгения Леонова и Вячеслава Невинного! Неподражаем великий Вицин в роли сплетника–портного. Хороши и эпизодические роли мэтров комедии Михаила Пуговкина и Сергея Филиппова. Считаю, что "За спичками" можно смело назвать классической комедией нашего кино» (Павел).

«Мне этот фильм абсолютно не понравился. Уж и не знаю – может, я не понимаю финского юмора, может, недостаточно вник в этот фильм (хотя смотрел его не один раз) – но, на мой взгляд, не стоит ставить "За спичками" в один ряд с гайдаевскими шедеврами вроде "Операция "Ы", "Кавказской пленницы" и "Бриллиантовой руки"... Ей–богу, даже вспомнить нечего – ни одного стоящего смешного момента, ни одной стоящей смешной фразы!» (Валдир).

Богатая невеста. СССР, 1938. Режиссер Иван Пырьев. Сценарист Евгений Помещиков. Актеры: Марина Ладынина, Фёдор Курихин, Борис Безгин, Иван Любезнов и др. **34,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Пырьев (1901–1968) поставил 18 полнометражных игровых фильмов, 15 из которых («Богатая невеста», «Партийный билет», «Трактористы», «Любимая девушка», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Испытание верности», «Идиот», «Белые ночи», «Наш общий друг», «Свет далекой звезды», «Братья Карамазовы») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

В советские времена кинокритики, понятное дело, очень хвалили эту «политически выдержанную» колхозную комедию Ивана Пырьева: «Примером взаимосвязей братских кинематографий служит работа на Киевской студии Ивана Александровича Пырьева, поставившего фильмы «Богатая невеста» (1938) и «Трактористы» (1939, совместно с «Мосфильмом») по сценариям Е. Помещикова. Русский режиссер сумел так проникнуться духом материала, так войти в мир украинской культуры, что мы, украинские кинематографисты, можем считать эти картины частью и нашего, украинского, киноискусства. Для Пырьева Украина была не только местом работы, а герои не просто носили украинские имена. Здесь режиссер нашел то, что дало ему возможность создать свои бодрые, жизнерадостные, темпераментные кинокомедии, здесь он черпал из щедрого родника народного творчества, обогащая им свое искусство. И общепризнанный успех М. Ладыниной, Н. Крючкова, Б. Андреева в фильмах «Богатая невеста» и «Трактористы» не случаен: это не просто обычные, хорошо сыгранные роли, это самобытное творчество внутри родственной культуры, внутри братского искусства, обогащающее и художников и искусство. Поэтому удача комедий Пырьева имеет принципиальное значение» (Корниенко, 1975: 116–117).

Уже в XXI веке кинокритик Лев Семеркин, на мой взгляд, вполне обоснованно писал, что «Богатая невеста» – «своеобразный черновик к «Кубанским казакам»: музыка Дунаевского, опереточный сюжет о любви колхозников–механизаторов, трудовой энтузиазм и продовольственное изобилие, плакатные образы, полностью подчиненные соцзаказу. К тому же в обоих фильмах в неявном виде содержится война – главное событие эпохи, в «Богатой невесте» подготовка и уверенность в победе… По сравнению с образцом стиля (первыми фильмами Григория Александрова) Пырьев снимает пока еще без столичного шика и авторского режиссерского блеска, он делает более «правильное» (идеологический поводок короче), и более простое, даже «кондовое» кино» (Семеркин, 2008).

Мнения нынешних зрителей о «Богатой невесте» часто полностью противоположны:

«Конечно, на мой взгляд, «Богатая невеста» значительно уступает "Трактористам", но только если по актёрскому составу…, но всё равно смотрится с интересом; есть и весёлые эпизоды, а песни ("Ах вы, кони стальные" и "А ну–ка, девушки") – просто выше всяческих похвал!:)) Заметил одну характерную деталь того времени: уважение молодёжи к старшим» (Г. Воланов).

«Типичный пропагандистский советский фильм, иные места смотреть неприятно» (Ирина Л.).

«1937 веселенький год, идет борьба за урожай. О чем еще можно в это время снимать фильмы? Только о трудовых фронтах, перевыполнений планов и канешна про любофь))) Тока название фильма буржуйское» (Помпей).

Республика ШКИД. СССР, 1967. Режиссер Геннадий Полока. Сценарист Леонид Пантелеев (по одноименной повести Г.Белых и Л.Пантелеева). Актеры: Сергей Юрский, Юлия Бурыгина, Павел Луспекаев, Александр Мельников, Анатолий Столбов, Георгий Колосов, Вера Титова, Виолетта Жухимович, Лев Вайнштейн, Виктор Перевалов, Анатолий Подшивалов, Юрий Рычков, Александр Кавалеров и др. **32,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Геннадий Полока (1930–2014) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, но только три из них («Республика ШКИД», «Один из нас» и «Одиножды один») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Это самый известный фильм режиссера Геннадия Полоки, до сих пор заслуженно любимый многими поколениями зрителей.

В год выхода «Республики ШКИД» в прокат журнал «Искусство кино» отнесся к «Республике ШКИД» весьма позитивно, справедливо отмечая, что авторы «сознательно стремятся сделать свой фильм зрелищем интересным, захватывающим, они сразу «берут быка за рога» и овладевают вниманием зрительного зала. Для этого Г. Полока использует и необычность темы, и романтичность обстановки. Он открыто, демонстративно привлекает выразительные средства немого кинематографа, в иных местах откровенно «стилизует» фильм под старое кино» (Коваль, 1967: 53).

Известный культуролог и кинокритик Лев Аннинский (1934–2019) очень точно писал, что «тема фильма – чеховский герой, человек XIX века, интеллигент и гуманист, попавший в обстановку содома и гоморры. ... состязание старомодной, беззащитной культуры с юной простодушной и безжалостной наивностью принимает характер взаимной мистификации» (Аннинский, 1968: 55).

«Республика ШКИД» привлекает к себе внимание и киноведов XXI века.

К примеру, С. Кудрявцев отмечает, что «постановщик Полока, тяготеющий к несколько эксцентричной манере, кажется, сделал всё возможное, чтобы представить давно минувшее чуть аттракционно, розыгрышно, в виде "остранённой" игры. Эту стихию своеобразного кинобалагана, но с внешне серьёзным выражением лица и подразумеваемой значимостью благих поступков лучше других чувствуют Сергей Юрский в роли Викниксора, директора школы, и Павел Луспекаев, сыгравший учителя Косталмеда» (Кудрявцев, 2007).

Об этой аттракционности пишет и известный режиссер и киновед Олег Ковалов, подчеркивая, что «пёструю, энергетичную эпоху, которую повлёк за собой Октябрьский переворот, Полока изображает так, что душа радуется – зрелищно, красочно, зрительски аппетитно. Фигуры, фактуры, затейливые подробности – выписаны плотоядно; снайперски точные детали, как в хорошем "немом" кино – не только толкают вперёд действие, но и создают вокруг себя игровое поле, арену для самозабвенных импровизаций. Замечаешь, правда, что иные краски положены жирновато, с густым перебором – но от народных плясок на площадях, охваченных праздничным карнавалом, не ждёшь же непременного изящества всех "па" до единого» (Ковалов, 2010).

Вадим Михайлин и Галина Беляева полагают даже, что «с «Республики ШКИД», наряду с целым рядом других, зачастую феерически талантливых фильмов, начинается эпоха вежливого советского постмодерна, которой суждено продлиться до начала 1970–х. Вежливого потому, что он, как правило, был ориентирован разом на все возможные страты современного советского зрителя, маскируя очередным рассчитанным на самую широкую публику «жанром» (в том смысле, в котором жанровой бывает живопись) ироническое остранение базовых советских мифов — рассчитанное уже исключительно на тех, кто в состоянии подобные игры оценить. ... «Республика ШКИД» построена, прежде всего, на аккуратном смещении двух базовых жанровых конвенций. Первая связана с обязательной центрацией картины на фигуре харизматического и проницательного Воспитателя, за которым угадывается Партия. Вторая — с персонажем множественным, распадающимся на энное количество одинаково линейных, несмотря на все «характерные» различия, и обреченных на постепенную нормализацию фигур. ... Викниксор на протяжении фильма не произносит ничего хотя бы отдаленно похожего на «правильный» советский лозунг, зато горячо и немного нелепо отстаивает демократические и общечеловеческие ценности. ... «Подмена» центральной фигуры говорит сама за себя. Взаимоотношения партии и народа попросту исчезают из поля зрения... Подозрение, что Геннадий Полока вполне осознанно формировал в своем фильме булгаковский пласт, становится почти неодолимым, — а вместе с ним слегка сдвигается и общий ракурс видения всех этих отловленных и отправленных на перековку мальчиков, каждый из которых должен, в конечном счете, переродиться в Советского человека» (Беляева, Михайлин, 2014).

«Республика ШКИД» и сегодня – фаворит публики:

«Один из наиболее запомнившихся фильмов моего детства. Я впервые увидел его, будучи пятиклассником, то есть ненамного отличался по возрасту от "шкидовцев". Я помню, какую сенсацию этот фильм произвёл среди моих сверстников! Цитаты из фильма, что называется, "ушли в народ". Одного нашего одноклассника, весьма внушительной комплекции, помнится, тут же окрестили "Купой Купычем Гениальным". И сегодня я периодически пересматриваю фильм, и убеждаюсь в том, что он ничуть не устарел. Наоборот, с каждым новым просмотром обращаешь внимание на какие–то ранее не замеченные нюансы, детали» (Игорь).

«Республика ШКИД» это – всенародно любимая комедия на грустную тему беспризорников и вольное изложение содержания книг Г. Белых и Л. Пантелеева. Есть в ней реалистичные и самые лучшие части вроде конфликта со Слаеновым или линии с Тосей. Есть вещи гротескные с долей искромётного юмора, например, эпизод с «интеллигенцией», созывающей «шпану» свистом» (Света).

Матрос с «Кометы». СССР, 1958. Режиссер Исидор Анненский. Сценаристы: Петр Градов, Климентий Минц, Евгений Помещиков, Глеб Романов. Актеры: Глеб Романов, Николай Крючков, Николай Свободин, Татьяна Бестаева, Майя Менглет, Владимир Сошальский и др. **32,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Исидор Анненский (1906–1977) поставил без малого два десятка фильмов, многие из которых («Анна на шее», 1954; «Княжна Мери», 1955; «Екатерина Воронина», 1957; «Матрос с "Кометы", 1958; «Бессонная ночь», 1960; «Первый троллейбус», 1963) вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Музыкальная мелодрама «Матрос с «Кометы» стал звездным часом для актера и эстрадного певца Глеба Романова (1920–1967), жизнь которого после этого фильма, увы, пошла под откос. В 1965 году он получил срок за злостное хулиганство, отсидев полтора года, сильно запил, а 15 января 1967 года насмерть замерз на улице...

Как верно пишет киновед Петр Багров, «Матрос с «Кометы», «картина очень популярная у зрителей, подверглась в то же время жесточайшей критике: ее обвиняли в невыстроенности сюжета, отсутствии подлинно комедийных ситуаций, слабых актерских работах, наконец, в безвкусице. Обвинения были бы справедливыми, если бы речь шла о комедии. Но это было музыкальное ревю» (Багров, 2010: 27).

В качестве доказательства приведу довольно большой фрагмент из разгромной рецензии, опубликованной в 1958 году в журнале «Искусство кино»:

«Четыре автора трудились над сценарием этого фильма: П. Градов, К. Минц, Е. Помещиков и Г. Романов. К сожалению, работа авторского коллектива не оказалась плодотворной. Сценарий лишен интересных, привлекательных характеров, он построен на изрядно надоевшей, шаблонной схеме. ... За этим каркасом ничего нет — ни глубины чувств, ни поэзии. Ничто не выдаст в героях фильма людей духовно интересных, живущих запросами своего времени, заботами своей страны. Как и авторы сценария, постановщик картины меньше всего думал о внутренней наполненности образов, о жизненной логике поступков героев — поэтому в персонажах нет живой искры, они не живут, не действуют сами по себе, а представляют, следуя указке драматургов и режиссера.

Поза, наигрыш — вот что, к сожалению, отличает игру основных исполнителей — и даровитого артиста эстрады Глеба Романова (Сергей Чайкин), и студентки ВГИКа Татьяны Бестаевой (Лена), и В. Сошальского (директор клуба), В этом повинен прежде всего постановщик фильма. Его пристрастие к внешней эффектности, «нарядности» кадра, к ложной красивости мизансцен толкает актеров на игру статичную, прямолинейную, однообразную. Кажется, будто режиссер, как в моментальной фотографии, усадил исполнителя на фоне раскрашенного холста, заставил его принять соответствующую позу, сказал: «Спокойно, снимаю!»— и актер застыл. Именно такое впечатление производят многочисленные кадры, где героям надлежит проявлять тс или иные чувства. ... Молодой советский матрос. Молодая советская спортсменка. Что общего у них с образами, которые выдаются в фильме за образы нашей молодежи? Разве можно в конфетном красавчике узнать волевого, решительного моряка, горячего мечтателя, смелого советского парня, а в своенравной «обольстительнице» — простую советскую девушку, студентку?

Трансформация произошла не только с образами центральных героев. Большое место в фильме занимает показ Всемирного фестиваля. Но как выглядит он на экране? Изумительным проявлением самых искренних чувств дружбы и солидарности молодежи всего мира был московский фестиваль. Незабываема взволнованная атмосфера этой встречи, ее сердечность, ее теплота. Однако не дух праздника, не высокий, благородный смысл единения молодежи всех стран света передает режиссер И. Анненский — его увлек калейдоскоп пестрых зрелищ, сменяющихся картинок балов и танцев. Фестиваль явился для режиссера лишь поводом для того, чтобы блеснуть размахом постановки, её пышностью. За сверканием фейерверков, аляповатой роскошью декораций и стремлением к «оригинальной» подаче концертных номеров исчезло главное: содержание фестиваля, его значение.

И не случайно поэтому в картине так резко разнятся инсценированные кадры и документальные, снятые на самом фестивале. Много раз видели мы в кинохронике открытие фестиваля, проезд делегатов разных стран по улицам Москвы, торжественный парад на Центральном стадионе в Лужниках. И снова и снова смотришь эти кадры с огромным волнением, потому что в них воплощены радость, красота самой жизни, сила молодости, дружбы, счастье мира. А фестивальные эпизоды, снятые на киностудии, примитивны, убоги по содержанию. Ведь нельзя игрой разноцветных огней, обилием пестрых красок заменить драгоценные впечатления, высокие чувства, которые охватили душу каждого участника незабываемого праздника юности. ... перед зрителем то и дело возникают кадры, напоминающие раскрашенные картинки, дурные, безвкусные репродукции. Как можно богаче, роскошнее! — этот принцип постановщик осуществил по-своему последовательно. ...

... фильм музыкальный. Но режиссер не последовал хорошим традициям, которые найдены нашими мастерами в этом жанре. Музыкальные номера, как правило, слабо связаны с сюжетом фильма, не помогают выражению чувств и мыслей героев. Не очень удачна музыка О. Фельцмана: в картине мало хороших песен, запоминающихся мелодий.
Новая картина будет зачислена по тематическим признакам в разряд «фильмов о современности». Как же — действие происходит в наши дни, герои — молодые советские люди... Но по самой сути своей, по характеру образов, показанных на экране, фильм довольно далек от современности, от богатой, разнообразной, творчески насыщенной жизни советского народа. Последние годы принесли нашей кинематографии немало настоящих удач, образцов искусства горячего, эмоционального, проникнутого духом времени, его высокими, благородными идеями. И жаль, что в этот стройный хор свежих, звонких голосов нет-нет, да и ворвется диссонансом подобное произведение» (Игнатьева, 1958: 122-124).

Однако «Матрос с «Кометы» нравится многим зрителям и сегодня:

«Фильм "Матрос с " Кометы" просто чудный. Это фильм моей молодости, после которого я влюбился в море и флотскую жизнь и посвятил ей всю свою жизнь, и не о чем не жалею по сей день. Спасибо его создателям и актерам» (Валентин).

«"Матрос с "Кометы" имеет историческое значение, так как в нем отражена обстановка доброжелательности, которая имела место в дни проведения Фестиваля молодежи и студентов в Москве. Нынешнее поколение даже не знает об этой страничке истории, а жаль! Фильм также имеет воспитательное значение!» (В. Тимофеев).

«Фильм–праздник, яркий и динамичный. Великолепен актёр–универсал Глеб Романов в главной роли. Музыка Оскара Фельцмана мелодична, приятна и легка. Отличные танцевальные номера. В небольших ролях блистают Иван Любезнов, Николай Свободин и чудо–актёр Николай Крючков. Вывод: любителям советского кино смотреть обязательно» (Леонид).

Крепкий орешек. СССР, 1968. Режиссер Теодор Вульфович. Сценарист Эфраим Севела. Актеры: Надежда Румянцева, Виталий Соломин, Владимир Липпарт, Валентин Абрамов, Юрий Сорокин, Павел Винник и др. **32,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Теодор Вульфович (1923–2004) за свою карьеру поставил всего восемь фильмов, пять из которых («Последний дюйм», «Улица Ньютона, дом 1», «Крепкий

орешек», «Товарищ генерал», «Шествие золотых зверей») вошли в число самых кассовых советских кинолент.

«Крепкий орешек» – комедия на военную тему – запомнилась зрителям забавным дуэтом Надежды Румянцевой (1930-2008) и Виталия Соломина (1941-2002).

Главная роль в «Крепком орешке» стала последней по–настоящему звездной актерской работой Надежды Румянцевой.

Сегодня враждебность, с которой некоторые советские кинокритики в год выхода на экраны страны встретили «Крепкий орешек» кажется удивительной.

К примеру, кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006) писал в журнале «Искусство кино» так: «Гротеск как условный знак несоответствия, несоразмеримости явлений может принимать внешнюю видимость нелепости. Но он не может быть внутренне бессмысленным, нелепым. В «Крепком орешке» гротескность именно бессмысленна. Так же как и имя героя — Ваня Грозных. Как прозвище героини — «Крепкий орешек». Пущенный под откос разухабистый поезд с ряжеными фашистами служит тому, чтобы герой добыл себе бритвенные принадлежности и побрился. Это, конечно, безумно остроумно. И совершенно бессмысленно. В некоторых современных западных кинолентах изображение войны как забавного, глуповатого приключения служит тому, чтобы показать, что ни друзей, ни врагов, ни правды, ни лжи в сущности–то не было. Чтобы красивым ластиком основательно стереть из памяти некоторые необходимые вещи. А нам такой смысл не нужен. И не нужен нам другой смысл, по которому к героям комедии приходит успех, потому что их окружает дремучий лес патологических идиотов» (Зоркий, 1968: 83).

И надо сказать, что и сегодня у этого мнения Андрея Зоркого есть немало сторонников:

«Такой подход ... абсолютно не приемлем. Всё–таки для той же Франции, Англии не была вторая мировая война настолько страшной трагедией, какой она стала для нашего народа! Если те же англичане и французы немецкий плен называли "большими каникулами", то почему бы им не посмеяться над комедиями скажем, с де Фюнесом – ну, приключение и приключение! У нас же такое отношение к Великой Отечественной, которая стала одной из величайших трагедий в истории, всё–таки не уместно и не этично! ... Фильм после просмотра ещё в подростковом возрасте оставил неприятный осадок, в основном из–за отношения к тяжело и трагической теме как к легкому водевильному приключению! Кстати, ещё во времена СССР совет ветеранов требовал запретить его показ за "профанацию подвига советского народа в Великой Войне"» (Кинозритель).

Но есть, конечно, и зрители, которые считают, что комедии на военную тему не только возможны, но и нужны:

«Считаю, фильм очень хороший. Пусть и на тему войны снят, но там имеет место патриотизм героев, которым приходится пройти через множество забавных ситуаций, чтобы взять врага в плен и вернуться к своим. До упада хохочу, когда показывают.) Конечно, благодаря Румянцевой фильм получился такой уморительный, другая актриса так не сыграла бы» (Барбос).

«Самый веселый и смешной советский фильм о войне. Я его обожаю (Антанта).

«Чудесный фильм! Веселый, жизнеутверждающий» (Раиса).

Будьте моим мужем. СССР, 1981. Режиссер Алла Сурикова. Сценарист Эдуард Акопов. Актеры: Андрей Миронов, Елена Проклова, Филипп Адамович, Нина Русланова, Леонард Саркисов, Баадур Цуладзе, Георгий Штиль, Владимир Басов, Анна Варпаховская, Наталья Крачковская, Антон Табаков, Олег Анофриев, Михаил Светин, Николай Гринько, Семён Фарада и др**. 32,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алла Сурикова поставила 20 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Суета сует», «Будьте моим мужем», «Человек с бульвара Капуцинов») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В год выхода курортной комедии «Будьте моим мужем» на экраны кинокритик Фрида Маркова в целом осталась недовольна художественным качеством этой ленты: «Кинокомедий мало, а отдохнуть и посмеяться никто никогда не отказывается. Однако эти

обстоятельства отнюдь не обязывают нас закрывать глаза на определенные недостатки фильма. Дело даже не в том, что он метами затянут и «буксует», теряя ритм, напряжение действия ослабевает. И не в том, пожалуй, что с эпизодами удачными … соседствуют репризы и трюки не лучшего вкуса… От молодого режиссера, удачно начавшего свой путь на комедийной стезе, зрители вправе ожидать поиска более смелого, большей оригинальности и свежести в художественных решениях, а, может быть , даже и творческого риска» (Маркова, 1981: 6).

Мнения сегодняшних зрителей о фильме разделились на «за» (это в основном те, кто ностальгично вспоминает советские курорты своей молодости и юных себя на этих курортах) и «против»:

«За»:

«Вспомнился этот яркий, запоминающийся фильм. Море, солнце, юг, Е. Проклова, А. Миронов. Ностальгия по великолепным фильмам восьмидесятых!» (Наташа).

«Прекрасная возможность вспомнить дождливым осенним днём о ласковом, тёплом лазурном море. Смотрю фильм и предаюсь мечтам и воспоминаниям» (А. Алексеева).

«Замечательный фильм. Сразу охватывают воспоминания о море. И очень похожие на те, что и в кино. Таким запомнилось черноморское побережье в начале 80–х годов. Прекрасные актеры, прекрасный юмор, на пять с плюсом!» (Рома).

«Против»:

«Солнце, море, курорт – все это, конечно, замечательно, но фильм о–о–о–чень не люблю! К довольно симпатичному детскому врачу женщины в очередь должны выстраиваться, а он обратил внимания на истеричную дуру. Ну, и кроме этого юмора в кино кот наплакал» (Мирьям).

«Фильм ожидаемо оказался более чем средней комедией с фарсовой игрой актёров, примитивными шутками и заранее угадываемыми сюжетными ходами!:))» (Г. Воланов).

Девушка с гитарой. СССР, 1958. Режиссер Александр Файнциммер. Сценаристы Борис Ласкин, Владимир Поляков. Актеры: Людмила Гурченко, Михаил Жаров, Фаина Раневская, Сергей Блинников, Борис Петкер, Владимир Гусев, Татьяна Гурецкая, Олег Анофриев, Лариса Кронберг, Борис Новиков, Сергей Филиппов, Михаил Пуговкин и др. **31,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Файнциммер (1905–1982) поставил 20 фильмов в немом и звуковом кино. Фильмы эти были разных жанров, но в основном режиссера привлекали остросюжетные истории, хотя на его счету есть и несколько популярных комедий. У Александра Файнциммера в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли многие картины («Константин Заслонов», «У них есть Родина», «Овод», «Девушка с гитарой», «Далеко на Западе», «Пятьдесят на пятьдесят», «Трактир на Пятницкой», «Без права на ошибку», «Прощальная гастроль "Артиста"»).

Музыкальная комедия «Девушка с гитарой» была поставлена на волне успеха «Карнавальной ночи». Картина запомнилась зрителям не только участием юной Людмилы Гурченко, но блистательной игрой в эпизодах Фаины Раневской, Юрия Никулина, Бориса Новикова и Сергея Филиппова.

Однако в год выхода этой комедии советская кинопресса отнеслась к ней весьма негативно. К примеру, в рецензии, опубликованной на страницах журнала «Искусство кино», хоть и отмечался талант Михаила Жарова и Фаины Раневской, сыгравших в «Девушке с гитарой» роли второго плана, выводы делались убийственные для этой комедии: «Фильм «Карнавальная ночь», в котором участвовали и Людмила Гурченко, и Ласкин, и Поляков, был создан от души и от души принимался. Там его создатели выступали как художники, здесь же искусство уступило место делячеству, творчество – штампу. По-видимому, авторы решили повториться, пройтись еще раз небрежно по той же клавиатуре, не вникая в смысл, дескать – сойдет» (Юзовский, 1958: 118).

Рецензент Ю. Юзовский (1902-1964) писал, что «мы не можем пожаловаться, что участники фильма не старались развеселить зрителя, напротив, старались (не в этом ли, собственно, беда!). Кажется мы видим их, выбивающихся из сил, с бледными лицами, мучимых одной лишь заботой: чтоб было весело! … Но почему же в разгар этого, как

говорится, безудержного веселья вам охватывает смертная скука? Чем ее объяснить? Не тем ли, что в этом веселье нет естественности, непринужденности, что не от души оно,что, наоборот, веселье это принужденное, напряженное? … По сравнению с Орловой Гурченко кажется более черствой и жесткой, и ее пресловутая «милота» потому и производит впечатление поверхностной и однообразной, что за ней не чувствуется подтекста» (Юзовский, 1958: 116-118).

Мнения сегодняшних зрителей о фильме «Девушка с гитарой» разделились на «за» и «против»:

«За»:

«Я очень люблю Людмилу Гурченко. И в каком бы фильме она ни снималась, считать его неудачным не могу. Обожаю ее в ранних ролях. Молодость, красота, талант. Поет, танцует» (Мегасфера).

«Фильм очень хороший. Он нисколько не уступает «Карнавальной ночи». Он тоже такой интересный музыкальный. Людмила Гурченко в нем тоже поет, да еще и играет на гитаре. … Действие фильма происходит в 1958–м году, когда в Москве состоялся Фестиваль молодежи и студентов. … Этот большой красочный праздник это событие навсегда осталось в сердцах и в памяти» (В. Анчугов).

«Картина отличная! Яркий, красочный фильм с множеством эффектных номеров! Дарит массу весёлых, позитивных эмоций и хорошее настроение! Мне тоже непонятно, почему он не стал классическим, не передаётся из поколения в поколение и довольно редко идёт по ТВ. Его помнят только старые люди, а молодёжи он почти не известен! … Ведь в 50–е таких фильмов было – раз–два и обчёлся…» (Белый).

«Это фильм–шоу, подобный "Девушке моей мечты" или "Серенаде солнечной долины". Подобные фильмы были очень популярны, снимались как у нас, так и за рубежом. Достаточно вспомнить тот же самый "Возраст любви" или "Вернись в Сорренто"… Как фильм–шоу, картина удачная, прекрасная эмоциональная атмосфера, уникальные номера. Есть картины о быте 50–х. Это фильм о душе 50–х» (Олег).

«Мне очень нравятся в этой ленте эпизодические роли. Особенно игра Фаины Раневской! Ее реплики можно прямо записывать. Да и Сергей Филиппов тоже хорош! Как здорово, что у нас были такие великие артисты. Что касается Гурченко, то мне кажется, что зря ее ругают за эту роль, она обаятельна, талантлива, хорошо поет, движется» (Поклонница).

«Против»:

«А мне этот фильм не нравится, кажется малоудачной попыткой сценаристов Ласкина и Полякова повторить успех "Карнавальной ночи". К тому же им не повезло с режиссером, поскольку в комедийном жанре Файнциммер не был силен, у него лучше получались приключения, детективы (вспомним хотя бы "Овод" или "Трактир на Пятницкой")» (Б. Нежданов).

«Не знаю, но чего–то этому фильму не хватает. Я вообще не люблю сюжеты а–ля Дина Дурбин, когда в центре показана супернаивная милая девушка, а все остальные вокруг смотрят ей в рот и умиляются каждому ее вздоху, а тут еще этот фестиваль приплетен, вернее наоборот – все происходящее приплетено к фестивалю». (М. Морская).

Неподдающиеся. СССР, 1959. Режиссер Юрий Чулюкин. Сценарист Татьяна Сытина. Актеры: Надежда Румянцева, Юрий Белов, Алексей Кожевников, Валентин Козлов, Вера Карпова, Светлана Харитонова, Виктор Егоров, Юрий Никулин и др. **31,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Чулюкин (1929–1987) начинал (в игровом кино, так как до 1959 года снимал документальные фильмы) как успешный комедиограф («Неподдающиеся», «Девчата»), и это, на мой взгляд, был лучший период его творчества. Всего он поставил 14 полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Неподдающиеся», «Девчата», «Поговорим, брат…», «И на Тихом океане», «Родины солдат») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Это веселая комедия о том, как комсомольская активистка перевоспитала двух немного расхлябанных, но симпатичных заводских парней-изобретателей. В «Неподдающихся»

немало смешных ситуаций и забавных трюков (вроде механизированной комнаты в мужском общежитии). Главные роли играют обаятельные молодые актеры. А немалый зрительский успех фильма объясняется, на мой взгляд, не только стремлением режиссера уйти от скучной назидательности «воспитательных мероприятий», но и отразить «оттепельные» ожидания перемен к лучшему.

Начиная с этого фильма Надежда Румянцева на целое десятилетие стала одной из самых популярных наших комедийных актрис. Из фильма в фильм («Девчата», «Королева бензоколонки», «Крепкий орешек») она играла практически одну и ту же роль: маленькую, наивную, но упрямую и целеустремленную девчонку, которая с обаятельным задором берется за самые трудные дела, и... получает в награду любовь хорошего парня.

Сегодня «Неподдающиеся» смотрятся с особой ностальгией. И жаль, что после «Девчат» Юрий Чулюкин от фильма к фильму стал терять чувство смешного, так и не сумев стать достойным соперником Рязанову и Гайдаю...

Полнометражный дебют Юрия Чулюкина – озорная кинокомедия «Неподдающиеся» – стал поистине триумфальным: зрители выстраивались в очереди за билетами, а ведущие кинокритики страны наперебой хвалили его за талант и чувство юмора (Бауман, 1959; Блейман, 1959; Игнатьева, 1959; Сухаревич, 1959; Туровская, 1959).

К примеру, кинокритик Майя Туровская (1924-2019) писала, что «удивительно приятно увидеть на экране комедию, в которой комедийные положения не выдуманы и не вымучены, а вот так естественно и просто слагаются из повседневности, из всем знакомых дел и забот, из встреч и столкновений обычных людей, а не блуждающих из фильма в фильм кинозвезд. Как приятно, думаете вы, что на экране этот талантливо- озорной и нахальный Толя Гранкин и некинематографически наивная, до слез беспомощная Надюша Берестова (Н. Румянцева)... Все это забавно без затей, остроумно без натуги, и вы уже не раз мысленно обратили свои комплименты к автору сценария Т. Сытиной и режиссеру Ю. Чулюкину. Ведь хорошая комедия это такая желанная гостья на наших экранах! ... Фильм доказал, что в современной комедии можно обойтись без банальных трюков, только бы не изменяло авторам чувство живого, естественного» (Туровская, 1959: 79-81).

Зрителям XXI века комедия «Неподдающиеся» продолжает нравиться, что еще раз подтверждает мое мнение, о том, что Юрий Чулюкин после «Девчат» и «Королевской регаты» совершенно напрасно поспешил (почти) расстаться с этим жанром в своем творчестве:

«Самый мой любимый фильм с участием Надежды Румянцевой, Юрия Белова и Алексея Кожевникова. Когда плохое настроение, то всегда его пересматриваю, потому, что он всегда заставляет улыбнуться. Прекрасная Надежда Румянцева, наполнила свою роль обаянием и энергичностью. Доброе, милое и любимое кино» (Елизавета).

«Очень люблю почти все фильмы с участием Румянцевой, но этот – один из самых любимых. И музыка, и герои, и общая атмосфера фильма – все настолько дополняет друг друга, гармонирует – ничего не выбивается из общего ряда, все живет органично и цельно. И смотрится, хоть и не помню – в какой уж раз – на одном дыхании, и смеешься над шутками в очередной раз, и переживаешь за героиню» (Инес).

«Замечательный фильм, одна из моих любимых комедий. Хорошо, что он стал именно комедией, если бы все было всерьез, получился бы шаблонный и уныло назидательный производственный фильм, который бы давно уже забыли. А комедия оказалась бессмертной. Пожалуй, первые два фильма Юрия Чулюкина "Неподдающиеся" и "Девчата" остались лучшими в его режиссерской биографии» (Б. Нежданов).

«Без сомнения, этот фильм ещё одна жемчужина советского кинематографа. А какие замечательные артисты исполняли роли главных героев! Надежда Румянцева – неподражаемая комедийная актриса. Сколько в ней позитива, темперамента, светлой энергии, обаяния! Юрий Белов – это тоже море обаяния. Алексей Кожевников – спокойный, с лучистым взглядом. И наш любимый Юрий Никулин оставил свой след в этой замечательной комедии» (Людмила).

Опекун. СССР, 1971. Режиссеры Альберт Мкртчян и Эдгар Ходжикян. Сценарист Самуил Шатров. Актеры: Александр Збруев, Георгий Вицин, Клара Лучко, Ирина Мурзаева, Константин Сорокин, Гурген Тонунц, Валентин Грачёв, Муза Крепкогорская и др. **31,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Альберт Мкртчян (1926–2007) поставил девять полнометражных фильмов («Законный брак», «Казенный дом»», «Прикосновение» и др.), из которых три («Земля Санникова» и «Опекун», «Лекарство против страха») вошли в тысячу самых популярных лент СССР.

Режиссер Эдгар Ходжикян (1923–2010) снял всего пять фильмов («Победитель», «Без срока давности» и др.), из которых в тысячу самых популярных советских фильмов вошли два – комедия «Опекун» и приключенческая лента «Победитель».

Некий тунеядец (в обаятельном исполнении Александр Збруев) волею судьбы становится опекуном одинокой старушки…

Комедию «Опекун» советские кинокритики (в отличие от зрителей) встретили, мягко говоря, прохладно.

К примеру, журналист и кинокритик Наталья Ильина (1914–1994) в журнале «Искусство кино» писала, что этот фильм относится к худшим образцам развлекательного «рецептурного» кинематографа – «с его непременным неверием в мыслительные способности зрителя. Зритель рассматривается мастерами рецептурного фильма как существо малоразвитое, неспособное самостоятельно понять, что хорошо, а что плохо» (Ильина, 1971: 63).

Но времена меняются, и в XXI веке С. Кудрявцев отнесся к этой комедии более доброжелательно, отмечая, что «в «Опекуне» львиная доля зрительского внимания досталась обаятельному и привлекательному, несмотря на нежелание трудиться, герою Александра Збруева, который воспринимался с сочувствием и симпатией. В трактовке актёра, Мишка–тунеядец отнюдь не лишён доброты и участия к людям. Вот только его стремление не затруднять себе жизнь, мягкий характер и отсутствие силы воли приводят к беспечному существованию. Учитывая время создания фильма (1970–й год), можно было бы вообще сказать, что этот самый Короедов, вопреки сатирическому пафосу сценария уже немолодого автора Самуила Шатрова, являлся если не аналогом советского хиппи, то неким бичом–пофигистом, который привык шагать по жизни бездумно и легко» (Кудрявцев, 2007).

Мнения зрителей об «Опекуне», как правило, существенно различаются. Хотя самих отзывов не так уже много, так как в целом картина оказалась сегодня в нише «забытого старого кино».

Мы с вами где–то встречались. СССР, 1954. Режиссеры Николай Досталь, Андрей Тутышкин. Сценарист Владимир Поляков. Актеры: Аркадий Райкин, Людмила Целиковская, Василий Меркурьев, Мария Миронова, Владимир Лепко и др. **31,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Досталь (1909–1959) поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, но два из них («Дело «пестрых» и «Мы с вами где–то встречались») вошли в тысячу самых кассовых советских фильмов.

Режиссер Андрей Тутышкин (1910–1971) поставил семь полнометражных игровых фильмов развлекательных жанров, четыре из которых («Свадьба в Малиновке», «К черному морю» и «Мы с вами где–то встречались», «Шельменко-денщик») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Некий известный артист (в забавном исполнении Аркадия Райкина) едет на юг, в санаторий…

Курортная комедия «Мы с вами где–то встречались» и сегодня вызывают интерес у зрителей.

Мнения «За»:

«Я всегда с удовольствием смотрю этот фильм! Мне всё в нём нравится! Игра актёров замечательная, особенно Райкина» (А. Алексеева).

«Хороший фильм! Уютный такой, как домашние тапочки:)» (Клауссе).

«Фильм удивительно светлый и жизнерадостный. Каждая роль, даже крошечная, шедевр» (Элла).

«Мне нравится этот фильм. Весёлый, и очень забавный. Современным комедиям до такого кино далеко» (Михаил Викторович).

«Я Райкина очень люблю. Среди немногого хорошего (ну, по моему мнению), что было при советах, Аркадий Райкин – непреходящая ценность, потому что искренне, талантливо, по–настоящему смешно, и просто красиво – даже когда изображает маргинальных личностей. Обожаю этот фильм – яркий, лёгкий, летний, просто круизный, действительно Золотой век кино. Возраст ещё не позволяет мне брюзжать, я просто каждый раз смотрю Райкина по всяким каналам и каждый раз помираю со смеху!» (Юлия Ч.).

Мнение «Против»:

«Тупизна, она во все времена – тупизна, хоть в советские времена, хоть в нынешние. И кто внушил народу, что Райкин был великий комик? Совершенно к нему равнодушен. В наши дни, думаю, он бы соревновался с Петросяном, с переменным успехом. ... Просто раньше народ ничего другого не видел. Это сейчас юмористы табунами ходят. Что людям давали, то они и принимали на ура. Был бы тогда вместо Райкина Петросян, говорили бы сейчас, что Петросян несравненный гений. Комические приёмы Райкина действительно немногочисленны и примитивны» (Игорь).

Старики–разбойники. СССР, 1972. Режиссер Эльдар Рязанов. Сценаристы: Эмиль Брагинский, Эльдар Рязанов. Актеры: Юрий Никулин, Евгений Евстигнеев, Ольга Аросева, Георгий Бурков, Андрей Миронов, Валентина Владимирова, Юрий Белов, Валентина Талызина и др. **31,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эльдар Рязанов (1927–2015) поставил 26 полнометражных игровых фильмов, 14 из которых («Служебный роман», «Невероятные приключения итальянцев в России», «Гусарская баллада», «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Вокзал для двоих», «Старики–разбойники», «Дайте жалобную книгу», «Берегись автомобиля», «Гараж», «Зигзаг удачи», «Совершенно серьёзно», «Жестокий романс», «Забытая мелодия для флейты») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент (и это не считая его телехитов – «Ирония судьбы» и «О бедном гусаре замолвите слово»).

Комедия «Старики-разбойники» и сегодня покоряет замечательным, богатым ироничными нюансами слаженным дуэтом великих актеров Юрия Никулина и Евгения Евстигнеева.

Первая часть фильма, связанная с псевдокражей картины из музее, была поставлена Эльдаром Рязановым, на мой взгляд, блестяще, она «хороша и трогательна, в ней много истинно рязановской теплоты. Но их второе «преступление» – мнимое ограбление «инкассатора» (знакомой женщины) – кажется уже никому не нужным довеском к сюжету этой приключенческой комедии» (Жежеленко, 2008: 95-96).

Зрители XXI века до сих пор спорят о «Стариках–разбойниках».

Мнения «За»:

«Отличный фильм, один из рязановских шедевров. Очень грустный, как и жизнь пожилых людей вообще» (Леонид).

«Прекрасный фильм! Шедевр! Когда я смотрела его, то переживала за всех и очень обрадовалась счастливому концу» (Лиза).

«Фильм действительно чудесный! И хоть это комедия, но сколько в ней разных чувств и глубоких взаимоотношений между героями, сколько разноплановых эпизодов! Верные и преданные друзья в исполнении великих Никулина и Евстигнеева, любовь немолодых людей, рабочий коллектив... Уверена, что многие этот фильм знают чуть ли не наизусть, а перечисляю скорее из–за того, чтобы еще раз самой с радостью припомнить любимую картину» (М. Морозова).

«Замечательный фильм! Действительно, ... невозможно назвать этот фильм обыкновенной комедией. Если комедия, то, скорее, лирическая, минорная. Действительно, сколько в этом фильме чувств, мыслей. И радостных, и грустных. А размышления героев о том, что старости как таковой не бывает, что человек всё равно остаётся молодым в душе, только люди этого не замечают... навевают удивительные смешанные чувства доброты,

грусти, нежности... Добрый, хороший фильм. О многом задумываешься после его просмотра. Все актёры великолепно сыграли, запоминающиеся характеры» (А. Алексеева).

«Самый добрый фильм Рязанова (и "Девушка без адреса"), и отличные роли Белова в этих картинах. Мне вообще хочется, чтобы милиционеры были похожи манерами на героя Белова в "Стариках–разбойниках"! И ещё – мне этот фильм не кажется грустным – так светло он снят! Хотя мне до пенсии далеко, но всё равно – мне кажется, пенсия – тоже хорошо, а поэтому желаю нынешним и будущим пенсионерам здоровья!» (Юлия).

«Очаровательнейший фильм! Который раз уже смотрим его всей семьёй, и в домашней фильмотеке есть, но, каждый раз, не перестаём им восхищаться! Удивительно добрый и позитивный, всегда поднимает настроение!» (В. Никитенко).

Мнения «против»:

«Совершенно не смешно, а, скорее, грустно смотреть эту "кинокомедию". Реплики не вызывают смех. Никулин выглядит слабо, а Евстигнеев – не лучше его. У Аросевой просто проходная роль, а у Миронова тем более. ... Если выключить звук сразу станет заметно, насколько мешает "халтурная" музыка Андрея Петрова, ощущение, что во всех фильмах Рязанова Петров предлагает одну и ту же мелодию в разных темпах и оркестровках» (Норд).

«Явная неудача Рязанова. ... посмотрела этот фильм один раз и больше не тянет. Если "Как украсть млн." смотреть и смеяться можно бесконечно, то здесь комедийная ситуация не вызывает веселья, по крайней мере, я не ощутила того задорного духа, который всегда присущ комедиям» (Критиканша).

«Достаточно послушать закадровый текст с вкрадчивым голосом Ю.Яковлева, начиная с первых минут. В преамбуле, в которой Рязанов решил раскрыть, ес–сно, в «сатирическом» ключе, достаточно серьёзную проблему пенсии и старости звучит такая мысль: «Пенсионер – это человек, которому платят деньги за то, чтобы он не работал». Вот такая сатира, товарищи. То есть государство, где, как известно «каждому всё по труду», этот принцип в действительности не соблюдает и содержит некий бесполезный и ни к чему не способный балласт под названием пенсионеры. При этом самое гнусное, что проводя такую подмену понятий, Рязанов с одной стороны надевает на себя маску поборника этих самых социалистических принципов, с другой – выставляет в качестве объекта для подобной едкой сатиры целый социальный слой, существующий, кстати, в любой стране, и предлагает т.н. «думающему зрителю» похихикать над «несовершенством советской системы» содержащей, причём, вразрез своей дурацкой идеологии, неких «неработающих захребетников, сидящих на шее у всего общества». Так что нечего после этого удивляться появлению в нашей стране по прошествии ряда лет таких терминов, как «возраст дожития» и издевательским пенсиям для сидящих на самом дне стариков, пенсиям на которые не прокормишь даже кошку, но об этом в своих творениях 90–х и «нулевых» постаревший и доживший до своей собственной немаленькой, как мне кажется, пенсии Рязанов уже не философствовал!» (М.Р.).

Семь невест ефрейтора Збруева. СССР, 1971. Режиссер Виталий Мельников. Сценарист Владимир Валуцкий. Актеры: Семён Морозов, Наталья Варлей, Марианна Вертинская, Ирина Куберская, Елена Соловей и др. **31,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виталий Мельников (1928-2022) за свою долгую творческую карьеру поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, две из которых («Мама вышла замуж», «Семь невест ефрейтора Збруева») вошли в тысячу самых кассовых советских фильмов (и это еще не считая его популярного телефильма «Старший сын»).

...Ефрейтор Збруев (в задорном исполнении Семена Морозова) переписывался с семью лично незнакомыми ему девушками, и вот, отслужив, отправился на «смотрины» своих потенциальных невест...

В год выхода «Семи невест ефрейтора Збруева» на экран кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006) доброжелательно писал в журнале «Советский экран», что «это комедия забавных положений и чуть менее забавных нравов – их легкости, пустоты, кроющейся то за «современной» непринужденностью, то за старомодным мещанством, а то и за юным, подрастающим бюрократизмом. Об этом и призывают поразмышлять зрителей авторы. ... Не прибегая к превосходным степеням, я бы назвал «Семь невест ефрейтора Збруева»

удачной кинокомедией. Во–первых, это смешной фильм, что если и не обязательно (как порой свидетельствует экран), то, во всяком случае, крайне желательно в кинокомедии. Фильм поставлен легко, весело и непринужденно. Во–вторых, это и полезный для зрителей фильм, если уловить в нем не только игривую легкость, но и веселую серьезность» (Зоркий, 1971: 4–5).

Этот фильм и сегодня нравится многим зрителям XXI века:

«Очень хороший, веселый и одновременно лирический фильм. И это неудивительно, ведь его снимал такой мастер, как Виталий Мельников. Естественно очень играет главную роль Семен Морозов. Да и другие актерские работы на высоком уровне» (М. Морозова).

«Очень люблю этот фильм, все девушки необыкновенные, запоминающиеся, включая ту, которую он проехал. ... У Семена Морозова потрясающий комический дар! Люблю его и в "Семи няньках". Милое, доброе и безумно талантливое старое кино!» (Елена).

«Старое доброе кино, можно посмотреть всей семьей, порассуждать, посмеяться, сейчас таких фильмов мало! Хотелось бы больше позитива на экране!» (И. Ильина).

Верные друзья. СССР, 1954. Режиссер Михаил Калатозов. Сценаристы Александр Галич, Константин Исаев. Актеры: Василий Меркурьев, Борис Чирков, Александр Борисов, Алексей Грибов, Лилия Гриценко, Людмила Шагалова, Алексей Покровский, Людмила Геника–Чиркова, Юрий Саранцев и др. **30,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Калатозов (1903–1973) поставил 12 полнометражных игровых фильма, пять из которых («Верные друзья», «Летят журавли», «Валерий Чкалов», «Заговор обреченных», «Вихри враждебные») вошли в тысячу наиболее популярных советских кинолент.

Комедия «Верные друзья» была одна из первых киноласточек начинавшейся оттепели.

Киновед Герман Кремлев (1905–1975) писал о «Верных друзьях» так: «Когда–то, в худшие кинематографические времена, этот сценарий был забракован, запрещен, да так крепко и категорично, что его авторы А. Галич и К. Исаев и рта не рискнули раскрыть — не то что в его защиту (об этом нечего было и думать), а хотя бы в свое оправдание. Сценарий лежал на полке смиренно, ни на что хорошее не надеясь. ... Думается, что «Верные друзья» добились такого шумного успеха в значительной степени потому, что ни Калатозов — на правах новичка, — ни сценаристы, ни кто–либо из большого постановочного коллектива не особенно педантично придерживались регулирующих и ограничительных указателей, которыми густо обставлены злополучные пути развития комедии. Авторы проявили такую свободу, такую непринужденность, такую широту в выборе приемов, будто хотели как можно больше их перепробовать. Шутки и взаимные розыгрыши трех верных друзей, так необычно проводящих свой отпуск и с таким блеском воплощенные на экране талантливыми артистами; полные прелести волжские и камские пейзажи, с таким вкусом и разнообразием снятые великолепным оператором М. Магидсоном; обилие веселых, легко запоминающихся мелодий Т. Хренникова (на слова М. Матусовского) — все это радует и по–хорошему веселит зрителей. Здесь ясно выражены и чисто лирические элементы, и остросатирические (разоблачение бюрократа, начальника строительства Неходы; перевоспитание Нестратова). Здесь много от так называемой комедии положений и немало от комедии характеров (смешно не только падение Лапина с плота в воду, но и вопрос, который задал Нестратов совершенно деловым, спокойным, неаварийным голосом: «Саша, ты куда?». Здесь в среду кристально–бытовых сцен включена и откровенная эксцентриада, настоящий эстрадный аттракцион (Чижов и Лапин, реализуя ходовую метафору, влипают в неприятность — влипают в буквальном смысле слова, они нечаянно попали на только что залитый, неостывший асфальт и не смогли оторвать ног от земли, как ни старались, какие бы причудливые, изогнутые и выкрученные позы ни принимали). Мы встретили в веселой и содержательной комедии даже признаки того, что носило устрашающее название утробного смеха. Было бы странным ожидать, что из элементов с такими разнообразными и даже противоречивыми характеристиками получится вполне однородный и чистосортный комедийный сплав. Большинство вошедших в его состав элементов ведет себя превосходно — их, так сказать, не отнимешь от комедии. ...

Чрезмерное обилие в «Верных друзьях» длинно–метражных, некомедийных монтажных кусков, видимо, проистекает из известной робости некогда напуганных комедиографов, из их боязни, как бы родное детище не получилось слишком веселым. Сдобрим–ка мы его чем–нибудь серьезненьким.

Чувствуется в фильме и недоверие к комичности предлагаемого материала. Местами авторы нагнетают шутку за шуткой без продыха — нет даже пауз, рассчитанных на то, чтобы зрители шумно посмеялись. Поэтому многие реплики пропадают, заглушаемые хохотом зала по поводу предыдущей реплики. Фильм старается смешить даже в тех случаях, когда никаких к тому поводов ниоткуда не возникает. Драматурги (то ли у них характер такой, чтобы в шутках знать меру, то ли они когда–нибудь, до «Друзей», пострадали за «пустое хохмачество») не отважились, например, возлагать на уважаемого секретаря комитета комсомола комическую нагрузку — ни в словах его, ни в поступках ничего особо комедийного нет» (Кремлев, 1964).

Прав кинокритик Петр Черняев – в «Верных друзьях» «советское кино оживилось, «очеловечилось». Герои сошли с пьедестала и оказались обыкновенными людьми, перестали произносить речи о светлом будущем на века, и оказалось, что они умеют любить, жить сегодня, сейчас. ... Милая картина о трех товарищах детства, один из которых стал известным хирургом, второй — профессором–животноводом, а третий — академиком архитектуры, учила не только верности дружбе, но заодно и боролась с бюрократизмом. Правда, боролась весьма ненавязчиво. Даже смешно» (Черняев, 2006).

Этот фильм и сегодня нравится многим зрителям XXI века.

«За»:

«Очень хороший фильм, добрый, с хорошим юмором, с прекрасными песнями, замечательными актерами. Никогда не надоест, всегда смотрится с удовольствием» (Инес).

«Этот фильм–фильм на все времена. Пройдёт ещё много лет, но всё равно он будет с интересом смотреться будущими поколениями зрителей. Это, наверное, один из самых удачных и интересных фильмов, снятых в советское время. Даже я, яростный критик очень многих фильмов, не смог при всём желании ни к чему придраться в этой прекрасной кинокартине» (И. Синько).

«Я раньше никак не могла понять, что же в этом фильме мне так нравится: образы в общем отлакированные, все такие соцреалистичные. Музыка– та да, прекрасная. Вокал очень хороший. Потом поняла – все эти великие актеры умудрились даже в таком социалистическом благе создать фигуры живых людей. Вот профессор Чижов – гений, но ехидный в принципе, любит пошутить над другими, и может даже подстроить каверзу (вспомним эпизод, как он представил друзей артистами, подставил, по сути). Академик Нистратов – с детства любил командовать, так и получилось, если бы не друзья, которые пристыдили его, так и находился бы на облаке своего превосходства. Лапин – добрый малый, но робок, черт возьми, нерешителен. Ждет, когда за него решение примут. Но какие все обаятельные!... В общем, каждый персонаж – просто прелесть!! (Стефа).

«Против»:

«Я безумно люблю старые фильмы. Пусть наивные, но я тоже отдыхаю, когда смотрю эти забавные, порой трогательные картины. И только один фильм "Верные друзья" меня не трогает. Абсолютно равнодушна к нему. Вроде, все при нем: знаменитые актеры, сюжет и песни раскрученные, но не заводит. Смотрела в разные периоды времени, и остаюсь при своем мнении» (Санти).

Карнавал. СССР, 1982. Режиссер Татьяна Лиознова. Сценаристы Анна Родионова, Татьяна Лиознова. Актеры: Ирина Муравьёва, Юрий Яковлев, Клара Лучко, Алевтина Румянцева, Вадим Андреев, Александр Абдулов, Екатерина Жемчужная, Вера Васильева, Александр Михайлов, Валентина Титова, Лидия Смирнова, Вячеслав Баранов и др. **30,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер легендарных «Семнадцати мгновений весны» – Татьяна Лиознова (1924–2011) начинала свой творческий путь с мелодрам. И снискавшая зрительскую любовь «Евдокия» – одна из них. Всего Т. Лиознова поставила 9 фильмов, пять из которых (и это не считая легендарных «Семнадцати мгновений весны») – «Евдокия»,

«Рано утром», «Им покоряется небо», «Три тополя на Плющихе», «Карнавал» – вошли в число самых кассовых советских кинолент.

Комедиям и мюзиклам вредны длинноты. О сей нехитрой истине, видимо, подзабыли авторы двухсерийного «Карнавала». Отсюда и частые сбои ритма, «температуры» эмоций, что, ох, как губительно для комедийной основы фильма.

Между тем тут есть прекрасно сыгранные и срежессированные, поистине карнавальные эпизоды (песенно-танцевальный монолог главной героини у телефона-автомата, пародия на арабские «душещипательные» мелодрамы).

Есть, наконец, талантливая и опытная актриса Ирина Муравьева, озорно-насмешливо сыгравшая семнадцатилетнюю (!!!) провинциалку Нину Саломатину, надумавшую «взять приступом» одно из столичных театральных училищ.

Как и в «Москва слезам не верит», в основе картины не стареющая сюжетная схема. Рядом с сольной актерской партией — хорошо подобранный «хор» известных артистов (Ю. Яковлев, А. Абдулов)...

Но, странное дело, наивно-простенький сюжет, казалось бы, созданный для «мюзикла», все время кренится в сторону самых разных жанров. Задорная комедия вдруг сменяется бытовой мелодрамой (возвращение Нины к матери), а потом завершается ослепительной безвкусицей помпезно-музыкального финала.

Финал, к слову, ставит своеобразный рекорд по затянутости. Героиня, наряженная в нелепый парик, не своим голосом поет нечто совершенно не вяжущееся с образом провинциалки Нины. Складывается впечатление, что все это возникло в погоне за масштабностью зрелища...

Комедийная мелодрама (или мелодраматическая комедия?) «Карнавал» – одна из самых популярных работ Т. Лиозновой.

В год выхода «Карнавала» на экран советская кинопресса встретила его доброжелательно.

К примеру, журнал «Спутник кинозрителя» писал, что картина сделана уверенно и интересно, а «постановщики фильма «Карнавал» — Татьяна Лиознова, ранее доказавшая своими фильмами (вспомните «Три тополя на Плющихе», «Семнадцать мгновений весны» и «Мы — нижеподписавшиеся») мастерское владение профессией кинорежиссера, и автор сценария Анна Родионова, еще раз подтвердившая свой пристальный интерес к теме духовного становления вчерашних десятиклассников («Школьный вальс»)» ответили многие жизненные вопросы. «И сделали это по–карнавальному — изобретательно, красочно, неожиданно. А создать праздничную и искрометную атмосферу настоящего зрелища им помогли прекрасные песни композитора Максима Дунаевского на стихи Роберта Рождественского ... и, конечно же, созвездие таких популярных актеров, как Юрий Яковлев, Клара Лучко, Александр Михайлов, Екатерина Жемчужная, Александр Абдулов, Валентина Титова» («Карнавал», 1982).

А кинокритик Феликс Андреев (1933-1998) в «Советском экране» пошел еще дальше, назидательно подчеркнув, что «Карнавал» «вполне доказательно, с немалой художественной убедительностью, легко и ненавязчиво подводит нас к новому понимаю вечной истины: утвердиться в жизни, осознать себя личностью любой человек может лишь много и упорно работая. Напряженный труд сформировал характер Нины Соломатиной, позволил правильно оценить свои силы и возможности, породил новые мечты и привязанности» (Андреев, 1982: 7).

Кинокритик Ирина Шилова (1937–2011) увидела в «Карнавале» «особую модель, объединяющую зрелищность и достоверность, миф и реальность, обыденное и костюмированное. ... Лиознова любит актеров, она способна увлекаться ими, делать ставку на них. Так случилось и в картине «Карнавал» где И. Муравьева получила бенефисную роль, которая предоставляла возможность для самых разносторонних проявлений артистического дарования. Восхищение режиссера актрисой в ряде сцен становится всеподчиняющим: ощущаются длинноты, затяжки, как это происходит в одной из начальных сцен – катания по городу на роликах. В этой картине, как уже было сказано, в параллель работают две истории — реальная развивающаяся по законам мелодрамы, и музыкально–театральная, связанная с фантазиями героини. Один сюжет последовательно ведет к «перевоспитанию», к отказу от волшебных грез, к осознанию моральных устоев. Второй — более загадочен, ибо раскрывает

реальное дарование Нины Соломатиной и в конце концов заставляет сожалеть о том, что ей (ввиду назидательности авторского замысла), не суждено стать актрисой» (Шилова, 1982).

Уже в XXI веке С. Кудрявцев подошел к «Карнавалу» в контексте истории мирового кинематографа, утверждая, что «для режиссёра Татьяны Лиозновой, которая неожиданно для всех обратилась к жанру по–эстрадному преподнесённой мелодрамы о напрасных усилиях приезжей добиться славы и женского счастья в столице (кстати, "Карнавал" из–за присутствия Муравьёвой оказывается парафразом суперпопулярной картины "Москва слезам не верит"), без сомнения не пропали даром её именно девичьи киновпечатления от лент с участием Любови Орловой, Дины Дурбин, Милицы Корьюс, Марики Рёкк... лента Татьяны Лиозновой словно заражается тем же сумасбродством провинциалки, рвущейся в актрисы, и удивляет явным стилистическим разнобоем и перебором. Однако не может не привлечь внимания как любопытный образец преломления голливудских и советских музыкальных историй минувших времён» (Кудрявцев, 2007).

Мнения сегодняшних зрителей о «Карнавале» серьезно расходятся:

«Замечательный, трогательный и ностальгический фильм. В детстве смотрелся как комедия, но с каждым годом все больше и больше слез при просмотре и давно перерос в мелодраму. Поначалу простое вроде кино, оказалось тонким и глубоким – т.к. все время находишь что–то в нем, на что раньше не обращал внимания, понимаешь что–то новое, простое и важное. Это очень ценно» (Алена).

«К фильму отношусь положительно, но без фанатизма. Не шедевр, но смотреть все равно хочется. Что такого удивительного в поведении Нины, не пойму. Обыкновенная средняя девочка из провинции, мечтающая стать актрисой. Разве таких мало? ... Столько всего наговорили, что эта бедная Нина стала чуть ли не легкомысленной пустоголовой девицей, но мне она такой не кажется» (Лика).

«Ничего отличного в фильме нет. Муравьёва старая дева, а не школьница. Яковлев какой–то вялый. Кинокартина и тогда не понравилась, скукота неимоверная. Кроме песни там ничего достойного нет» (Норд).

«Не разделяю тут оптимизм некоторых, что она, мол, сейчас отсидится немного и потом уже станет актрисой. Я так лично увидел, наоборот, – она поняла, что актрисой ей не быть. Мечты, конечно, останутся, но так и будет жить с этими мечтами. Да и к тому же заболевшая мама... Нам намекают, что она заболела очень серьёзно, и Нине придётся ухаживать за ней. ... Единственный плюс – то что она всё–таки попробовала. И не будет себя потом упрекать. И будет потом всю жизнь вспоминать эти свои мечты. А вообще – фильм то слабый. Такое созвездие великолепных актёров, такой режиссёр... А фильм так себе, на троечку. ... Единственное, что я всегда пересматриваю в интернете – это песня "Позвони мне позвони". Вот это – высший класс! Жалко только что фильм не дотягивает до уровня песни» (В. Иванов).

Веселые ребята. СССР, 1934. Режиссер Григорий Александров. Сценаристы: Николай Эрдман, Владимир Масс, Григорий Александров. Актеры: Леонид Утёсов, Любовь Орлова, Мария Стрелкова, Елена Тяпкина, Фёдор Курихин, Роберт Эрдман и др. **30,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Александров (1903–1983) поставил 11 полнометражных игровых фильма, многие из которых («Веселые ребята», «Волга–Волга», «Цирк», «Весна», «Встреча на Эльбе», «Русский сувенир») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Музыкальная комедия «Веселые ребята» была первым самостоятельного поставленным полнометражным фильмом Г. Александрова.

Поначалу этот фильм вызвал резкое неприятие многих представителей тогдашней советской творческой элиты. К примеру, поэт и журналист Алексей Сурков (1899–1983) на Первом Всесоюзном съезде советских писателей высказался так: У нас за последние годы и среди людей, делающих художественную политику, и среди овеществляющих эту политику в произведения, развелось довольно многочисленное племя адептов культивирования смехотворства и развлекательства во что бы то ни стало. Прискорбным продуктом этой «лимонадной» идеологии считаю, например, недавно виденную нами картину «Веселые

ребята», – картину, дающую апофеоз пошлости, где во имя «рассмешить» во что бы то ни стало, во вневременный и внепространственный дворец, как в ноев ковчег, загоняется всякой твари по паре, где для увеселения «почтеннейшей публики» издевательски пародируется настоящая музыка, где для той же «благородной» цели утесовские оркестранты, «догоняя и перегоняя» героев американских боевиков, утомительно долго тузят друг друга, раздирая на себе ни в чем не повинные москвошвейские пиджаки и штаны. Создав дикую помесь пастушьей пасторали с американским боевиком, авторы, наверное, думали, что честно выполнили социальный заказ на смех. А ведь это, товарищи, издевательство над зрителем, над искусством!» (Сурков, 1934: 515).

Однако «Веселых ребят» посмотрели не только А. Сурков и его коллеги, но и И.В. Сталин, которых после просмотра сказал: «Хорошо. Картина эта дает возможность интересно, занимательно отдохнуть. Испытали ощущение – точно после выходного дня» (Сталин, 1934).

В итоге советская пресса писала о «Веселых ребятах» весьма позитивно: «Джаз–комедия» не претендует ни на какие новые откровения: это комедия положений, целиком построенная на советском материале, в условиях советской действительности. Ее цель – вызвать здоровый смех. Строится она в органическом сочетании с простой и доходчивой музыкой, пронизана мелодичными жизнерадостными, легко запоминающимися песенками, которые, несомненно, подхватят зрители. … По ходу развития действия его герои попадают в комедийные положения, в него вводятся музыкальные аттракционы и эксцентрические номера. … Таким образом, без всяких «выкрутасов», в понятной, веселой и легкой форме режиссер картины стремится показать, что в условиях напряженной работы, в которых ведется социалистическое строительство, живется весело и бодро. И бодрость, и веселость – основные настроения, которые должна дать «Джаз–комедия». Эта картина является своеобразным «киноревю», обозрением» (Долгополов, 1934).

Впрочем, в данном случае даже успешный прокат фильма и личное мнение И. Сталина не уберегло «Веселых ребят» от резкой критики.

К примеру, театровед Михаил Лучанский (1901–1943) писал, что Г. Александров в "Веселых ребятах" … стремился только к "производству смешного", а не к созданию комедийных образов или хотя бы образа. Все развитие роли Анюты шло в направлении всепоглощающей эксцентриады. Обилие комических деталей (цветочная корзина вместо шляпы на голове Анюты, скатывание по лестнице с тарелками в руках, сражение со стадом, забравшимся в пансион, эксцентрическая езда на быке и на похоронных дрогах и многое другое) не помогало развитию комедийного образа героини, но являлось самоцелью. Это была эксцентрика ради эксцентрики, буффонада ради буффонады. Сама по себе эксцентриада не входит в круг синтетического дарования Любови Орловой. Беда заключалась в том, что все выразительные средства, приданные героине "Веселых ребят", самый отбор и использование этих средств невольно толкали исполнительницу на путь подражания западным "стар" (звездам)... Худшим — для режиссера, главной актрисы и зрителя — являлось то, что в результате злоупотребления гротесковыми и эксцентрическими трюками (напомним хотя бы сцену с животными, расположившимися на сервировочном столе) отчасти разрушался комический эффект и уже во всяком случае пропадал комедийный, то есть в основе опосредованный, образ. За множеством то остроумных, то назойливых кунштюков Анюта утрачивала реалистичность, становилась самодовлеющей "смешащей фигурой"... Заслуга Любови Орловой состояла в том, что при лоскутном сценарном материале "Веселых ребят" она все же сумела придать небольшой эксцентрической роли Анюты искренность и теплоту, чего не удалось сделать партнеру Орловой Леониду Утесову, игравшему главную роль пастуха Кости» (Лучанский, 1940: 49–50).

Здесь киновед Марк Кушниров отмечает, что «этот фильм был рассчитан на веселых ребят, на веселых зрителей — на тех, кто чувствовал свою причастность ко всем великим свершениям, к «поколению победителей». Расчет оказался не просто точным — кроме «смеха, бодрости и оптимизма», в фильме присутствовала масштабность, дерзновенная грандиозность. И это делало его одним их эпохальных свершений …. Первой советской музыкальной кинокомедией. … Картина Александрова знаменовала собой рождение в советском кинематографе «большого стиля». В самом однозначном, то бишь голливудском смысле этого термина. И нимало не чужеродного директивным умонастроениям общества.

Иными словами, знаменовала рождение кинематографического «соц–арта». И даже явный дилетантизм авторов, из–за которого фильм перенасыщен драматургическими натяжками и нелепицами, обернулся достоинствами. ... Молодые ... первопроходцы во главе с Александровым не очень–то утруждали себя кропотливым поиском логических решений, а просто вышибали клин клином — одну стихию другой. Оттого–то и нет в картине видимой стройности. Оттого–то и трудно отдать первенство кому–то из ее создателей» (Кушниров, 1998).

Уже в XXI века киновед Римгайла Салис писала, что этот «фильм Александрова – в значительной степени аполитичный мюзикл, идеологический заряд которого заключен лишь в стихах марша. В 1933 г. соцреалистическая парадигма еще не действовала; герой, как правило, еще не должен был добиваться одновременно целей в личной и общественной сфере. Мифология и метод фильма были заимствованы из американского кино. В «Веселых ребятах» рождается звезда (даже две), поскольку лежащее в основе фильма повествование – об успехе талантливого неудачника» (Салис, 2012: 200).

Мнения нынешних зрителей о «Веселых ребятах» существенно разнятся:

«Под конец фильма уже не могла смеяться. Устала. Ибо каждый эпизод настолько смешной (особенно со стадом и дирижированием), что буквально лежит за компьютерным столом, рыдая от смеха). Пожалуй, это мой любимый фильм из серии Александров–Орлова. И именно в нем игра Любови Петровны мне не кажется натянутой и неестественной (в отличие, например, от "Волги–Волги" и "Встречи на Эльбе")» ... фильм этот выше всяких похвал» (Анна).

«Этот фильм занимает особое место в моей биографии любителя кино. Он был первым, который я в детстве смотрел в кино и смеялся на нем до упаду. Сегодня, конечно, многое в первой комедии Александрова кажется наивным, примитивным, даже глупым, но фильм еще смотрится. Видел я и цветную версию, раскрашено неплохо, но в этом варианте действительно заметнее и довольно убогие декорации, и примитивный уровень комбинированных съемок» (Б. Нежданов).

«Меня всегда удивляла реакция людей на этот пошлый фильм. Неужели так низко опущена планка вкуса, планка оценки. Неужели, даже на момент выхода фильма, когда люди ничего не видели подобного (я уже не говорю о более поздних временах), люди не рассмотрели жуткую, наглую халтуру, бездарность. Как такое вообще может нравиться. Ну не знали зрители тогда, что все сцены, сюжеты, и даже музыка – все украдено Александровым в Америке. Вот слова из письма Владимира Нильсена, оператора постановщика фильмов Александрова и Орловой. В письме к М. Штрауху Нильсен писал: "Снимаем жуткую халтуру, тем более вредную, что все это, несомненно, будет иметь успех и станет стилем советского кино на неопределенное время. Трудно себе представить, до каких пределов может дойти дурной вкус и пошлятина в каждой мелочи, начиная с композиции кадриков и кончая выбором костюмов и актерской работой..."» (Разин).

Штепсель женит Тарапуньку. СССР, 1958. Режиссеры Ефим Березин и Юрий Тимошенко. Сценаристы Яков Костюковский, Юрий Тимошенко. Актеры: Ефим Березин, Таисия Литвиненко, Юрий Тимошенко, Владимир Дальский, Софья Карамаш, Нонна Копержинская, Александр Хвыля и др. **30,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Ехали мы, ехали... СССР, 1963. Режиссеры Ефим Березин и Юрий Тимошенко. Сценаристы: Владлен Бахнов, Ефим Березин, Яков Костюковский, Юрий Тимошенко. Актеры: Ефим Березин, Юрий Тимошенко, Лев Окрент, Юлия Пашковская, Александр Эткин и др. **27,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Эстрадные артисты и режиссеры Ефим Березин (1919–2004) и Юрий Тимошенко (1919–1986) играли и снимали свои кинокомедии вдвоем. В итоге две их ленты («Штепсель женит Тарапуньку» и «Ехали мы, ехали...») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Журналист Виктор Приходько писал о Ефиме Березине и Юрии Тимошенко, что «с первых совместных выступлений артисты начали нащупывать характеры своих персонажей,

которые впоследствии засияли всеми гранями. Юрий Тимошенко изображал простоватого, но острого на язык украинца, умеющего за себя постоять. При этом разговаривал он на украинском языке. А персонаж Березина был этаким всезнайкой – уверенным в своем превосходстве, заносчивым, любящим поучать. Но когда Штепсель начинал «умничать», Тарапунька отвечал ему колко и весьма остроумно, сбивая спесь. Надо полагать, зрители видели за этими масками два самых популярных на тот момент в СССР характера: глуповатого задаваку–горожанина и умного, себе на уме, человека из деревни. А так как «война» между городом и деревней тогда была в самом разгаре, в этих типажах зрители увидели «правду жизни». Естественно возникающее двуязычие было дополнительным художественным приемом, вносило особый национальный колорит» (Приходько, 2015).

Режиссер и цирковой клоун Рудольф Славский (1912-2007) считал, что комедия «Ехали мы, ехали» — «по-настоящему веселое и легкое — легкое, но не легкомысленное, обозрение… привлекает хорошим вкусом и непринужденным тоном авторского разговора со зрителем. Отличные эстрадные номера, остроумные интермедии, изобретательно, в условной манере решенное оформление, к месту возникающие забавные кадры мультипликации и, наконец, участие народных любимцев сатириков Тарапуньки и Штепселя — весь этот «киномеханизм» весело вращает нехитрая драматургическая шестерня» (Славский, 1964).

Эти комедии зрители вспоминают и сегодня.

Мнение «за»:

«Фильмы очень хорошие! Всегда смотрю и поднимается настроение!» (И. Зуев).

Мнение «против»:

«Штепсель женит Тарапуньку» — очень слабая, примитивная комедия. Причём, как по сравнению с другими отечественными комедиями, так и с более поздними фильмами тех же Штепселя и Тарапуньки («Ехали, мы ехали», «Смеханические приключения…», «От и до»)» (Г. Воланов).

«Тогда такого рода юмор, наверное, шел на «ура», а сегодня ничего, кроме желания переключить канал, не вызывает» (Антон).

Стряпуха. СССР, 1966. Режиссер Эдмонд Кеосаян. Сценарист Анатолий Софронов (по собственной одноименной пьесе). Актеры: Светлана Светличная, Людмила Хитяева, Инна Чурикова, Константин Сорокин, Георгий Юматов, Людмила Марченко, Владимир Высоцкий, Зоя Фёдорова, Сергей Филиппов, Павел Шпрингфельд, Валерий Носик и др. **30,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эдмонд Кеосаян (1936–1994) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, пять из которых (включая, разумеется, трилогию о «Неуловимых», плюс «Стряпуха» и «Когда наступает сентябрь») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Заявка этой незатейливой комедии по названием «Стряпуха» такова: после ссоры с ухажером красивая казачка уезжаета из родной станицы и стала стряпухой на полевом стане…

Советская кинокритика приняла «Стряпуху» в штыки.

К примеру, в статье «Советского экрана» утверждалось, что «постановщик кино–«Стряпухи» Э. Кеосаян … потерпел явную творческую неудачу при попытке углубить, возвысить и драматизировать этот лубок. … А поскольку все сюжетные узлы остались в фильме на уровне контузии от удара оповловником, то действие развивается тяжело и натужно, а главное – герои находятся в анекдотическом несоответствии между тем, что они говорят, и тем, что они изображают» (Сергеева, 1966: 5).

В XXI веке киновед Виктор Филимонов подошел к «Стряпухе» с иной, культурологической точки зрения, отмечая, что «колхозная комедия «стряпуха» с мелодраматической фабулой (мнимое соперничество двух влюбленных пар) быстро завоевала успех. Массовый отечественный зрителей крепко держал в памяти «любовно–трудовые» музыкальные комедии И. Пырьева – от «Богатой невесты» до «Кубанских казаков». Лента продолжила традицию пырьевских пасторальных утопий и стала одним из лидеров проката 1966 г. … Кеосаяна не пугала откровенная, почти сказочная условность

сюжета. Он хорошо чувствовал потребности широкой зрительской аудитории. ... Уже в этой работе обозначились черты его кинематографа: романтическая возвышенность, сочетающаяся с атмосферой азартной комедийной игры, простодушие, интимная теплота интонации и общения со зрителем» (Филимонов, 2010: 225).

Приведенные далее два зрительских мнения отражает разброс оценок «Стряпухи» в современной аудитории:

«Если и есть бессмертные фильмы, то для меня это – "Стряпуха", я вообще, поклонница фильмов Э. Кеосаяна. Этот фильм ещё дорог тем, что Пчёлка стал для меня моей первой – ещё детской киношной любовью. Если – бы не эта роль, сейчас и в голову никому не могло прийти увидеть Владимира Высоцкого с гармошкой и с соломенного цвета волосами. А его взгляды на девчат во время сельских посиделок? А его попытки приударить за Павлиной? Всего несколько реплик, жаль, что голос не "играл", а всё равно, обаятелен немыслимо, все–таки, он, прежде всего, Актёр, во всяком случае, для меня. Кеосаян – гений, в его фильмах нет ни одного "проходящего мимо" персонажа, всё к месту и всё любимо! А музыка! Фильм на века! Сделан на простом материале, но как! Никогда не разлюблю, смотрю каждый раз как в первый!» (Любовь Л.).

«Холодный фильм, Несмотря на как бы задушевные мелодии Б. Мокроусова... Вообще – много мрака, неестественности, гнетущих душу. Холодная статичная красота Светличной. Магнетизм в ней, конечно, сильный. ... Для "лирической комедии" уж очень тяжела эта актриса. Я бы не назвала эту комедию "искромётной". И на комедию вообще этот фильм как–то с трудом тянет именно из–за тяжеловесности, скандальности, неприязненности между людьми, их склочности, соперничества, склонности к сплетням, пересудам... Ух... У меня от всего этого – неприятное впечатление» (Талья).

Хорошо сидим! СССР, 1987. Режиссер Мунид Закиров. Сценаристы Яков Костюковский, Морис Слободской. Актеры: Олег Анофриев, Лариса Удовиченко, Роман Ткачук, Спартак Мишулин, Михаил Кокшенов, Евгений Моргунов, Юрий Медведев, Борислав Брондуков, Николай Скоробогатов, Виктор Ильичёв, Леонид Харитонов и др. **30,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Мунид Закиров поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, из которых только один – антиалкогольная комедия «Хорошо сидим!» сумела войти в тысячу самых популярных фильмов, но, само собой, не по причине какого–то особого мастерства постановщика, а из–за веселого сюжета, придуманного «гайдаевскими» сценаристами Я. Костюковским и М. Слободским, и целого букета известных актеров.

Зрители смотрели комедию М. Закирова с удовольствием, а вот кинокритики ее просто не заметили. Им было не до того – фильм «Хорошо сидим!» вышел на экраны в начале 1987 года, когда уже вовсю бушевала перестройка, и на устах и перьях кинокритиков были совсем иные картины...

Однако даже сегодня эта комедия все еще востребована аудиторией, и зрители делятся своими впечатлениями о ней:

Мнения «за»: «Очень смешной пропагандистский фильм "горбачевской" реформы о борьбе с алкоголизмом. Что получилось из этой борьбы – все знают. Как говорится, хотели лучше – получилось, как всегда» (Ю. Медведева). «Смешной фильм. Смеялась и отдыхала душой. Какие великолепные актеры снимались в этом фильме! Их игра порадовала меня. Даже алкоголики у них выглядят симпатичными» (Альфия).

Мнение «против»: «Не понравилось, шутки несмешные, а актёры разыгрывают из себя полнейших моральных уродов. Потом много жестокого юмора, а пропагандой так и хлещет» (Григорий).

Дайте жалобную книгу. СССР, 1965. Режиссер Эльдар Рязанов. Сценаристы Александр Галич, Борис Ласкин. Актеры: Олег Борисов, Лариса Голубкина, Анатолий Кузнецов, Анатолий Папанов, Николай Крючков, Николай Парфёнов, Татьяна Гаврилова, Нина Агапова, Рина Зелёная, Микаэла Дроздовская, Евгений Моргунов, Георгий Вицин, Юрий Никулин и др. **29,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эльдар Рязанов (1927–2015) поставил 26 полнометражных игровых фильмов, 14 из которых («Служебный роман», «Невероятные приключения итальянцев в России», «Гусарская баллада», «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Вокзал для двоих», «Старики–разбойники», «Дайте жалобную книгу», «Берегись автомобиля», «Гараж», «Зигзаг удачи», «Совершенно серьёзно», «Жестокий романс», «Забытая мелодия для флейты») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент (и это не считая его телехитов – «Ирония судьбы» и «О бедном гусаре замолвите слово»).

Бытовая комедия «Дайте жалобную книгу» – не самая популярная и удачная картина Эльдара Рязанова, хотя в ней и снимались первоклассные артисты.

Да и советская пресса встретила ее в свое время весьма сдержанно.

К примеру, Виктор Орлов (1929–1972) писал, что «жизнь каждый день преподносит новые конфликты, и в новые одежды рядится зло, и новыми встают перед нами положительные герои. А мы в картонных комедиях все еще боремся с карикатурами в габардиновых плащах да доказываем, что «увольнение по собственному желанию» есть наиглавнейшее зло сегодняшнего дня» (Орлов, 1966: 114). И «Дайте жалобную книгу» В. Орлов причислял именно к таким картонным, устаревшим комедиям…

В начале 1970–х киновед Нея Зоркая (1924–2006) напомнила читателям, что «это был первый черно–белый фильм режиссера. Все снималось в подлинных интерьерах, многое скрытой камерой. И вот что неожиданно получилось: эпизоды, которые сняты были не как «сатирическая комедия», а как «кусок жизни», стали терять однолинейность, взамен приобретая некий объем. Изображение можно было рассматривать с разных точек зрения. … Даже комедийная тройка Никулин — Вицин — Моргунов за ужином с поллитровочками, батареей пива, горой шашлыков и стойким страхом перед ОБХСС в глазах — играла здесь как–то неожиданно и непривычно, просто и достоверно. … Рязанов недаром считает комедию «Дайте жалобную книгу» переломной для себя. «Сценарий… так и просился на экран в цветном, музыкальном воплощении, с героями в ярких нарядных костюмах, снятых исключительно в солнечную погоду, говорил он впоследствии. — Я уже делал подобного рода фильмы, и повторять себя мне было неинтересно. Кроме того, я это чувствовал — подобная форма изложения устарела и была скомпрометирована». … Тогда–то и было принято давно назревавшее решение самому писать сценарии для своих картин» (Зоркая, 1971).

Эту комедию многие зрители вспоминают и сегодня.

Мнения «за»:

«Эльдар Рязанов создал удивительные фильмы. «Дайте жалобную книгу» один из них. Потрясающий актерский состав. Даже в эпизодах сплошь популярные актеры и актрисы. Слова из фильма стали крылатыми. «Начальство надо знать в лицо!» Добрая музыка, искрометный юмор» (Елизавета).

«Одна из чудесных комедий Э. Рязанова. Как и во всех фильмах этого режиссёра, здесь много запоминающихся сцен. Как и всегда, играют замечательные актёры. Л. Голубкина – просто очаровательна. Всегда смотрю этот фильм с удовольствием!» (Наташа).

«Чудный легкий веселый позитивный фильм, а под конец вообще одни положительные эмоции и радуешься за героев, что на все невзгоды тоже смотришь с юмором. Молодой Борисов в самом расцвете неотразим, звучат замечательные песни – как старого "отсталого", так и молодого поколения, но Рина Зелёная великолепна!» (Мими).

«Очень люблю этот фильм. Какой здесь обаятельный Борисов, а Кузнецов вообще супермен. Удивительно, но фильм кажется каким–то необыкновенно стильным:)» (Лика).

«Обожаю Борисова в этом фильме. Именно с этой роли я его полюбила сразу и на всю жизнь. А последняя сцена, где Борисов и Голубкина танцуют, глядя в глаза друг другу, и поцелуй Борисова – восторг! Никакой эротики не надо, и так всё видно и понятно!» (Настя).

Мнения «против»:

«А мне не нравится этот фильм. Из–за Голубкиной и Кузнецова. Они играют обычную "бытовуху", а не комедию» (М. Морская).

«Не люблю эту историю… Герои в ней искусственные. Главная героиня какая–то серая, именно серая. Только певица с романсом в исполнении Рины Зеленой вызывает живые чувства» (Антон).

«Комедия, скажем на любителя. Хотя, конечно, можно посмотреть на Моргунова, Вицина и Никулина» (Зритель).

Двенадцатая ночь. СССР, 1955. Режиссер и сценарист Ян Фрид (по одноименной комедии У. Шекспира). Актеры: Клара Лучко, Алла Ларионова, Вадим Медведев, Михаил Яншин, Георгий Вицин, Василий Меркурьев, Бруно Фрейндлих, Анна Лисянская, Сергей Филиппов, Сергей Лукьянов и др. **29,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Ян Фрид (1908–2003) поставил 16 полнометражных фильмов, пять из которых («Любовь Яровая», «Двенадцатая ночь», «Чужая беда», «Зеленая карета», «Прощание с Петербургом») в тысячу самых популярных советских лент. Большую часть своей жизни Ян Фрид экранировал классические пьесы и оперетты.

Костюмная экранизация пьесы Шекспира «Двенадцатая ночь» пользовалась большим успехом у аудитории.

Этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня.

Мнения «за»:

«Пересмотрела недавно в очередной раз с огромным удовольствием. Очень органичная постановка, вполне, на мой взгляд, соответствующая духу пьесы. Ровно столько реализма. чтобы помнить, что это Шекспир, и ровно столько условности, чтобы не забыть, что это классическая комедия положений. Костюмы, грим, натурные съёмки великолепны. Музыка – замечательная стилизация! Об актёрах уж и не говорю, всем браво! (Тея).

«Из всех многочисленных постановок эта – моя самая любимая! Великолепны все актеры – но Яншин, Меркурьев, Вицин и Филиппов – это классика! ... Хорош также и Б.Френдлих в роли умного шута» (Забар).

«Фильм великолепный! Игра актеров восхитительна: жесты, мимика, движения, взгляды, интонация – все отработано и высокотехнично. Костюмы хороши, но присутствует некоторое смешение стилей итальянской, испанской и германской одежды. ... Цвета – шедевр! Подбор красок в костюмах, расположение актеров на сцене – все продумано. Некоторые кадры напоминают французские гобелены 17 века – так продумано все, так картинно, ярко и красочно!» (Конти).

Мнения «против»:

«Этот популярный когда–то фильм, несмотря на его красочность, сейчас кажется слишком водевильным. Ян Фрид несколько легкомысленно обращается с текстом классика, временами просто пересказывая стихотворный текст прозой. К счастью, режиссер в меру использует музыкальные номера, в отличие от своих последующих работ. Клара Лучко (исполняющая роли Виолы и Себастьяна) мне, к сожалению, не кажется убедительной. Тем более и Алла Ларионова в роли Оливии» (А. Гребенкин).

«Да, уж... Самая большая неудача фильма это Себастьян в исполнении Лучко. Сразу видно, что это девица. Хоть бы усы наклеили что ли, или плечи пошире сделали, или смонтировали фигуру парня с головой актрисы, голос бы как–то погрубили. Смотреть ведь это безобразие невозможно, срамота, да и только» (Надьза).

«Каюсь, никогда не могла понять восторгов по поводу неземной красоты Аллы Ларионовой. Красива, да, но как–то приторно, что ли. И с Кларой Лучко они здесь ну абсолютно не смотрятся вместе. Нелепая какая–то парочка. Почти что мама с дочкой» (Маа).

Ссора в Лукашах. СССР, 1959. Режиссер Максим Руф. Сценарист Виктор Курочкин. Актеры: Сергей Плотников, Кирилл Лавров, Леонид Быков, Инга Будкевич, Галина Теплинская, Галина Васильева, Валентина Телегина и др. **29,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Кинематографическая карьера режиссера Максима Руфа (1902–1971) по непонятным причинам оборвалась в 1962 году. К тому времени он успел поставить всего четыре полнометражные игровые картины, одна из которых – комедия «Ссора в Лукашах» – стала настоящим экранным хитом.

…Виктор (Леонид Быков) пытался стать механиком, но не вышло… Но вот Костя (Кирилл Лавров) оказался механиком и ремонтником прирожденным… Ну, и плюс любовная линия, это всегда украшает комедию…

Эту комедию многие зрители вспоминают и сегодня.

Мнения «за»:

«Обожаю этот фильм, все актеры играли великолепно!, особенно Галина Ильинична Теплинская! Лучше и красивее актрис я не видела!» (А. Давидовская).

«Просто отдыхаешь душой, смотря этот фильм. В современных экранизациях нет такого эффекта… Но, несмотря на комедию, проблемы колхоза видны четко – и люди верили – эти мелкие недостатки, недочеты исправим, наладим, подлатаем, жизнь прекрасна, весела, полна радости… Никакой идеологии, только парторг мелькает изредка – и всё… А сейчас, что порадует людей? Не думаю, что, сага–сериал из жизни мелкого (крупного) винтика из деловой сферы жизни, с невнятным сюжетом и сценарием» (Г.).

«Безумно люблю этот фильм! Какие же красивые фильмы снимали в Советском Союзе! Кирилл Лавров просто бесподобен! Конечно, военная форма ему очень идёт, но и в рабочей форме он тоже очень красивый. Поэтому мне жаль Лизу, она оттолкнула своё счастье обеими руками и осталась ни с чем. Такой парень! Да за таким хоть на край света, и не важно – в военной он форме или в рабочей! Он сам по себе настоящий клад!» (Лорель).

«Посмотрел "Ссору в Лукашах" – возможно, не впервые, но в таком случае, уже забыл предыдущие просмотры… Очень понравилась Катя – в исполнении Галины Васильевой… Вроде бы, и не так много сцен с ее участием – но какие красивые!.. Все как на ладони – то, что называют красотой, достоинством русской девушки – и еще много такого милого дорогого сердцу, что не выскажешь даже словами – разве что великий писатель выразил бы, и то не полностью, а Галя Васильева выразила, явила все это почти без слов, буквально в нескольких кратких сценах, бывает, в одном взгляде и легком движении… Ну, и весь фильм, конечно, как и практически все киноленты тех лет, оставляет в сердце, душе очень теплое приятное впечатление… Немножко обидели Лизу – но и тут, к счастью, нашлось, кому ее утешить – ее отец–председатель смягчил ее грусть, можно надеяться, что потом и подруги окажут поддержку, а там и друг сердца появится!» (И. Катанугин).

«Посмотрела впервые и очень понравилось. Фильм лёгкий и веселый, несмотря на его производственный уклон. Мелодичные песни очень украшают. Дуэт Ульяны и Кати – чудо! Не согласна с мнением тех, кто смеётся, что у доярок голоса оперных певиц. Это жанр фильма – музыкальная комедия… Гораздо неприятнее и хуже было бы слышать какое–нибудь хриплое, скрипучее исполнение. А здесь – чистейшие хрустальные голоса. Конечно, венец фильма – это бесподобная игра Леонида Быкова. Какой замечательный комедийный актер! Рекомендую этот фильм тем, кто хочет отдохнуть и отвлечься от надоевших сериалов с убийствами и адюльтерами» (Светлана).

Мнения «против»:

«Уря–патриотичный фильм. Если бы не Быков, смотреть было бы невозможно совсем! Такие активные колхозники, так душой болеют за колхоз. Такие думы у них у всех "высокие". Так нас убеждают, что колхозники не за палочки работали от зари и до зари, не имея выходных и отпусков, даже не имея паспорта. Ничего, что пенсии не получали, подумаешь – страну кормили! Приблизительно в это же время вышел "Матренин двор" Солженицына. Каждый верит во что хочет, а я знаю людей, прошедших через эту "счастливую", ударную жизнь» (Светлана В.).

«Да ничего фильм не несет, скукота» (Фан телевизора).

«До чего же слабый фильм, смотреть невозможно. Сплошное недоумение» (Вайра).

Не ходите, девки, замуж. СССР, 1985. Режиссер Евгений Герасимов. Сценаристы Сергей Бодров, Наталья Митина. Актеры: Вячеслав Невинный, Нина Русланова, Светлана Рябова, Татьяна Догилева, Виктор Павлов, Евгений Стеблов, Николай Парфёнов, Татьяна Агафонова, Наталья Вавилова, Светлана Орлова, Стефания Станюта, Инна Ульянова, Марьяна Полтева, Любовь Соколова, Раиса Рязанова, Валерий Леонтьев, Борис Иванов, Юрий Назаров и др. **29,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Герасимов поставил девять полнометражных фильмов, но в тысячу советских кассовых вошла только его комедия «Не ходите, девки, замуж».

Председатель колхоза против того, что все местные молодые девушки хотят уехать в город – за женихами, в селе-то они давно кончились… И он придумывает интересный план «заминивания» женихов в колхоз…

В год премьеры кинокритика встретила эту комедию вполне доброжелательно.

К примеру, в «Советском экране» была опубликована рецензия, где, хоть и отмечались недостатки фильма, но в целом Е. Герасимов заслужил похвалу «за веселый и живой рассказ о нынешней деревенской молодежи» (Абрамова, 1985: 8).

Этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня.

Мнения «за»:

«Фильм замечательный. Талантливые актеры, замечательная игра. Побольше таких фильмов, и воспитательный эффект был бы большой» (Николай).

«Какой чудный фильм… конечно, режиссеру отдельная благодарность за приятный, легкий, душевный фильм для семейного просмотра. Все проблемы враз куда–то отлетели» (Любовь).

«Милый, добрый фильм. Смотрю – и возвращаюсь в далекое, беззаботное детство, а от песни про Россию просто щемит в душе, думаешь о том, как счастливо все–таки жили люди» (Люма).

Мнения «против»:

«А мне фильм не понравился… Чистый лубок. И где здесь можно увидеть естественность? От начала и до конца – набор каких–то штампов, разве что медведей нет… И напористость главного героя начинает к концу просто нервировать – одним, значит, и агрокомплекс, и комбикормовый завод из последних резервов, а тысячам других – что?» (Борис).

«Фильм откровенно слабый, рассчитан изо всех сил повеселить почтеннейшую публику. Типа похохмить. Ну, эту задачу он, судя по всему, выполняет… Но вот его название… Кто помнит советские неподцензурные частушки, тот поймет. Или это тоже типа похохмить?» (П. Шлаг).

Заноза. СССР, 1957. Режиссер Николай Санишвили. Сценаристы Александр Витензон, Николоз Санишвили. Актеры: Лейла Абашидзе, Тенгиз Мушкудиани, Георгий Гегечкори, Марина Тбилели, Акакий Кванталиани, Жужуна Дугладзе и др. **29,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Санишвили (1902–1996) поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, шесть из которых («Заноза», «Прерванная песня», «Судьба женщины», «Куклы смеются», «Закон гор», «Встреча в горах») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Сейчас практически невозможно себе представить, чтобы грузинский фильм вызывал массовый интерес российской публики, но в 1950–х – 1960–х годах это не было редкостью. И музыкальная комедия «Заноза» – с тогдашней грузинской суперзвездой Лейлой Абашидзе – яркий тому пример.

И это притом, что советская кинопресса отнеслась к «Занозе» без восторга, отмечая, что «то, что есть в ней от веселого зрелища, настраивает снисходительно. И все же трудно отделаться от чувства досады: как много возможностей упущено авторами! … Бесконечное переспрашивание возникает не потому, что музыкальная комедия вдруг оказалась населенной тугоухими людьми. Нет, это наивная хитрость автора, который сам не верит в выразительность реплик… По всему этому «Заноза» не может похвастаться успехом у взыскательного зрителя» (Фомин, 1957: 74-76).

Однако этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня:

«Очень люблю этот фильм, смотрю с большим удовольствием. А какая музыка, песни так за душу берут. И сама Лия в исполнения моей любимой актрисы! От неё прямо излучает чистая любовь, она просто обворожительная. Побольше бы таких актрис и фильмов, тогда и мир будет лучше» (В. Шумакова).

«Очень симпатичный фильм. И дело не только в отличной игре Лейлы Абашидзе. Прекрасные панорамы Тбилиси, замечательная музыка... В общем, все в "Занозе" сделано на высоком уровне» (Леонид).

«Этот фильм посмотрела в детстве и сразу же полюбила его! И сейчас он смотрится легко и весело, очень много положительных эмоций! Когда грустно, нужно смотреть такие замечательны фильмы, и сразу станет светло в душе, тепло и радостно!» (Мария).

«Одна из моих самых любимых комедий! И музыка, и игра актеров, и очаровательная главная героиня – все замечательно. Одним словом – шедевр!» (Мирьям).

«Красивая, стильная мелодрама в лучших голливудских традициях. Гордые и свободные люди, прекрасная природа. Золотой век Грузии» (Олег).

«Какой красивый фильм! Какие лица, какие костюмы, какие виды, краски!» (Ифери).

«Комедия старая, но я иногда ее смотрю, скачав в интернете, так люблю старые фильмы» (Анис).

«Производственная тема в фильме является лишь ярким фоном, на котором разворачивается история первой любви главной героини. ... Песни являются органичной частью картины, усиливая эмоциональную глубину переживаний Лии. Милый, наивный, замечательный фильм» (Фридмон).

«Мне нравятся старые лирические фильмы, особенно с симпатичными актерами, отдыхаешь душой, советское кино все-таки звало людей к лучшим чувствам и к вере в светлое будущее» (Ефрем).

Золотой теленок. СССР, 1968/1969. Режиссер и сценарист Михаил Швейцер (по одноименному роману И. Ильфа и Е. Петрова). Актеры: Сергей Юрский, Леонид Куравлёв, Зиновий Гердт, Евгений Евстигнеев, Светлана Старикова и др. **29,3 млн. зрителей за первый год демонстрации (в пересчете на одну серию).**

Режиссер Михаил Швейцер (1920–2000) поставил 16 фильмов, пять из которых («Кортик», «Чужая родня», «Мичман Панин», «Воскресение», «Золотой теленок») вошли в число самых кассовых советских кинолент, и запомнился зрителям, конечно же, по экранизациям литературной классики («Воскресение», «Золотой теленок», «Карусель», «Смешные люди», «Маленькие трагедии», «Мертвые души», «Крейцерова соната»).

В год выхода «Золотого теленка» в прокат мнения о нем советских кинокритиков разделились.

К примеру, Борис Галанов (1914–2000), конечно же, ещё не мог предположить, что грустная комедия М. Швейцера «Золотой теленок» заслуженно станет своего рода «культовым фильмом» наших дней, да и, думается, так и не понял глубины этой блестящей работы. Потому и сетовал, что (в отличие от одноименной книги И. Ильфа и Е. Петрова) «на экране смех если и не совсем исчез, то все же потускнел, так что крушение Остапа обернулось чуть лине драмой. И сам Остап, как лицо драматическое, обрел некую значительность. ... Досадно было бы увидеть экранного Остапа грубей, проще и примитивней, чем в романе. А с другой стороны, стоит ли представлять «великого комбинатора» интеллигентом, интеллектуалом, человеком с извечной грустинкой в глазах?» (Галанов, 1969: 105).

В этом контексте кинокритики Михаил Долинский и Семен Черток (1931–2006) дали Б. Галанову четкий и аргументированный ответ, подчеркнув, что фильм «Золотой теленок» представил «Бендера незаурядным, талантливым человеком, находящимся в разладе со временем и выбравшим такой путь, может быть, как раз из–за этого разлада. ... Терпит крах незаурядный человек. Так ли это смешно? И не прав ли Михаил Швейцер, который, пожертвовав некоторой долей веселья, отказавшись от многих выигрышных ситуаций, создал фильм, не только оснащенный остроумием, но и проникнутый печалью» (Долинский, Черток, 1969: 109).

На мой взгляд, вполне резонно писал о «Золотом теленке» кинокритик Александр Свободин (1922–1999): «Много мотивов извлекается из этого фильма, но возвращусь к тому, с чего начал: у него драматическая судьба, и дискуссии вокруг него естественны. Не берусь судить — слишком ли большой столб философского воздуха давит на плечи кинематографического Бендера или сложность режиссерской постройки не отвечает

таинственным, но обязательным законам кинематографической занимательности, но реакция обычного зрителя в обычных зрительных залах показывает, что что–то препятствует, что–то тормозит простой и стремительный контакт экрана и публики, иные мотивы фильма вязнут в его строительном растворе. Между тем такое уж это искусство — кинематограф: недостаток занимательности публика не простит и киноевангелию Христа, а тем паче жизнеописанию Остапа. «Ильф и Петров написали очень смешную и очень серьезную книгу», — сказал Швейцер. Картина получилась не очень смешная, скорее грустная. Что ж, повеселимся в другой раз...» (Свободин, 1968: 35).

Среди 1,5 тысяч зрительских отзывов на комедию М. Швейцера «Золотой теленок», размещенных на портале «Кино–театр.ру», как правило, можно обнаружить полярные точки зрения:

«До сих пор считаю этот фильм лучшей экранизацией Ильфа и Петрова, а Сергея Юрского – лучшим Бендером всех времен и народов. ... Когда–то критика предъявляла фильму претензии – не смешно, мол, слишком грустно. Но Швейцер прочитал роман по–своему, увидев в нем не просто собрание гомерически смешных шуток, а трагикомедию, куда более грустную, чем смешную» (Б. Нежданов).

«Лучшая экранизация Ильфа и Петрова! Пересмтриваю всегда!» (Иван).

«Фильм Швейцера не слабый. Он – провальный. Из литературы Ильфа и Петрова кинотворцы слепили такую скуку, надо было ж суметь!» (Л. Голубев).

Запасной игрок. СССР, 1954. Режиссер и сценарист Семён Тимошенко. Актеры: Георгий Вицин, Всеволод Кузнецов, Елена Тяпкина, Павел Кадочников, Татьяна Конюхова, Валентина Ушакова, Марк Бернес, Константин Адашевский, Владимир Белокуров и др. **29,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Семён Тимошенко (1899–1958) поставил 13 полнометражных игровых фильма, три из которых («Вратарь», «Небесный тихоход» и «Запасной игрок») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Спортивная комедия «Запасной игрок» имела успех во многом из-за талантливой игры Георгия Вицина (1917-2001), хотя и режиссер Семен Тимошенко, несомненно, был профессионалом своего дела, и еще в 1930-х снял знаменитого «Вратаря»...

Комедию «Запасной игрок» многие зрители помнят и в XXI веке:

«Этот фильм – тот самый случай, когда недостатки являются его достоинствами. Я хоть в раннем возрасте и застал те времена, не думаю, что все было так лучезарно, как показано в кино. Тем не менее, "Запасной игрок" не такая сказка, как фильм "Кубанские казаки", который я считаю шедевром. История, показанная в фильме, достаточно реалистична, но стремится к идеальному. Картина учит коллективизму, порядочности. ... "Запасного игрока" отношу к той категории фильмов, которые можно смотреть целиком и отрывками, как лучшие работы Л. Гайдая, "Обыкновенное чудо", "Формулу любви", «Покровские ворота" и т.д.» (А. Ахундов).

«Фильм очень замечательный, весёлый лёгкий интересный. Да ещё такое созвездие актёров, что просто нельзя не влюбиться в эту картину. Хоть и не люблю футбол, а такую картину можно смотреть и смотреть» (Коммунистка).

«Часто пересматриваю этот фильм: огромная позитивная энергетика идёт от него! Сюжет банальный, выдающегося ничего нет, но, возможно, музыка, атмосфера 1950–х сделали своё хорошее дело!» (В. Тестов).

«Фильм чертовски приятно смотреть. ... И невольно возникает тоска. Тоска по далёкому времени. Ведь 1950–е — ... это время, когда солнце светило ярко, когда люди совершали чудеса везде (взять производственные фильмы того периода!). Здесь была одна борьба — хорошего с очень хорошим, а если и были негодяи, то и те всего–навсего зазнались. И везде можно было найти верных друзей и бескорыстных подруг. Современная критика говорит, что это всё наивность. Пусть! Сейчас таких фильмов, как «Запасной игрок» нет. Нет почвы для утверждения жизни. Нет такого желания. А тогда было. И этому можно только радоваться» (Кримблей).

Берегись автомобиля! СССР, 1966. Режиссер Эльдар Рязанов. Сценаристы Эмиль Брагинский, Эльдар Рязанов. Актеры: Иннокентий Смоктуновский, Олег Ефремов, Любовь Добржанская, Ольга Аросева, Андрей Миронов, Татьяна Гаврилова, Анатолий Папанов, Георгий Жжёнов, Евгений Евстигнеев и др. **29,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эльдар Рязанов (1927–2015) поставил 26 полнометражных игровых фильмов, 14 из которых («Служебный роман», «Невероятные приключения итальянцев в России», «Гусарская баллада», «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Вокзал для двоих», «Старики–разбойники», «Дайте жалобную книгу», «Берегись автомобиля», «Гараж», «Зигзаг удачи», «Совершенно серьёзно», «Жестокий романс», «Забытая мелодия для флейты») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент (и это не считая его телехитов – «Ирония судьбы» и «О бедном гусаре замолвите слово»).

Сценарий этого, быть может, лучшего фильма Эльдара Рязанова писался с расчетом на Юрия Никулина. Именно он, по замыслу сценаристов, и должен был сыграть современного Робин Гуда – Юрия Деточкина, переводившего деньги, вырученные за украденные им у «рвачей-богачей» автомобили, в детские дома. Вероятно, согласись Никулин сыграть эту роль, картина «Берегись автомобиля!» была бы иной – более веселой и эксцентричной. Но Юрий Никулин уехал на длительные зарубежные гастроли, и роль Деточкина исполнил Иннокентий Смоктуновский.

Актерская индивидуальность Смоктуновского повернула характер его персонажа в сторону легкого безумия и неподдельной грусти. Здесь как нельзя лучше пришлась ко двору великолепная музыка Андрея Петрова. Его минорный вальс словно передавал суть характера Юрия Деточкина, его беззащитную наивность, трогательную правдивость и мягкость манер...

Заставив Деточкина играть Гамлета в спектакле самодеятельного театра, замахнувшегося «на Вильяма нашего, на Шекспира», авторы, конечно, рассчитывали на неизбежную цепь ассоциаций. Ведь именно Смоктуновский всего двумя годами раньше сыграл принца датского в экранизации Григория Козинцева, триумфально обошедшей многие фестивали мира.

Фильм Рязанова, наверное, нельзя назвать ни комедий, ни пародией, ни тем паче детективом в чистом виде, хотя элементы каждого из этих жанров, бесспорно, впитаны экранной историей. На мой взгляд, «Берегись автомобиля!» – образец удачного жанрового синтеза, где все кинематографические «одежды» сшиты точно по «росту и фигуре» авторского замысла.

И хотя Смоктуновский, вне всякого сомнения, солирует в картине, остальные роли также запоминаются надолго, пусть даже по одной-двум репликам. Так что вполне закономерно, что фильм стал признанной классикой отечественного кино.

Искрометная и изящная в своем зрелом мастерстве комедия «Берегись автомобиля!»... Ни до, ни после советские кинокритики не встречали комедии Эльдара Рязанова с таким неподдельным восторгом.

К примеру, кинокритик Нея Зоркая (1924–2006) резонно обнаружила в этом фильме пародийность, но «пародия какая–то чудная. Ее безграничными и безотказными возможностями авторы будто бы и пренебрегают. Здесь нет ни знаменитых всевидящих глаз славного майора Пронина, глядящих на преступника из унитаза; ни магнитофона, спрятанного в искусственном зубе; ни прочих остропародийных примет, которые постепенно складываются в такой же обязательный набор, как набор самого детектива. Пародия пройдет сквозь фильм легким, ненавязчивым пунктиром, призвуком, скорее «пародией на пародию». Она вдруг обнаружит себя мгновенным кадром, где лицо следователя, окаменев, отобразит на себе традиционную титаническую работу мысли, а лицо взломщика, направляющегося на дело, приобретет отчетливо уголовную, безупречную даже по физиономистике Ломброзо преступную типажность: нижняя челюсть слегка выдвинута вперед, прищуренные глаза горят лихорадочным блеском. Пародия послышится в авторском преклонении перед железными законами жанра, в многозначительных комментариях–афоризмах...» (Зоркая, 1966: 15).

В финале своей статьи Нея Марковна делала весомый вывод: И все же в этой режиссерской судьбе, неровной и трудной, как всякая судьба художника, существует одна закономерность: творческий успех (именно даже не признание и похвалы, а творческий успех режиссера) приходит к Рязанову тогда, когда он делает свое. Свое не только в том смысле, что написанное им самим, но выношенное, дорогое, кровное. Потому–то была холодна и неиндивидуальна его «Гусарская баллада» — хороший, со вкусом поставленный, но не свой фильм. Потому–то снятая совсем недавно, перед фильмом «Берегись автомобиля!» комедия «Дайте жалобную книгу» вообще кажется сделанной совсем другим режиссером. Суть, наверно, в том, что комедия — тоже форма художественной исповеди. Во всяком случае — для Эльдара Рязанова. «Берегись автомобиля!» — это свое, дорогое, рвавшееся из сердца. Потому–то так хорош фильм» (Зоркая, 1966: 15, 21).

Столь же высокую оценку комедии «Берегись автомобиля!» дал и кинокритик Михаил Кузнецов, подчеркивая, что «фильм блистательно пользуется приемом несоответствия формы и сущности. Ведь, конечно же, не соответствует обществу трудовых людей жульничество! Но... «ведь воруют, много воруют», с болью в сердце говорит на суде Деточкин. Фильм этот смешной, вернее, остроумный. И даже просто умный, ибо предлагает зрителю задуматься, вместе поискать реальных (а не таких, как у Деточкина) путей борьбы с воровством. Но ведут нас к этим выводам путем необычным... ... Что же сказать о режиссуре и сценарии? Собственно говоря, все, что написано выше, относится и к отличному сценарию и к тонкой, умной режиссуре. Могу сказать еще короче: сценарист Э. Брагинский и режиссер Э. Рязанов еще никогда не поднимались на такую высоту. С этим фильмом их можно от души поздравить» (Кузнецов, 1966: 1–2).

Уже в XXI веке кинокритик Антон Долин утверждал, что эта комедия стала шедевром по причине образа Юрия Деточкина, так как это, «пожалуй, единственный персонаж советского кино, способный стать в один ряд с главными типажами русской (Печорин, Обломов, Раскольников) и мировой культуры (Дон Жуан, Фауст, Швейк). Памятник ему поставили не случайно и не зря. Чудак–идеалист оброс литературными побратимами еще до написания сценария — в городском анекдоте о благородном похитителе нажитых неправедным трудом машин его называли советским Робин Гудом. Но в фильме он, конечно, больше похож на Рыцаря печального образа. Или пушкинского рыцаря бедного. Или Чацкого, Гамлета, Мышкина: идиотом в сердцах называет Деточкина его невеста Люба. Его дрожащий голос, некрасивая стрижка, порывистые движения, неловкая улыбка — сравнимая с улыбкой Кабирии в финале картины — складываются в образ, который невозможно забыть. ... «Берегись автомобиля», кроме всего прочего, фильм о наступления эры милосердия. На смену лагерному беломору пришли сигареты «Друг», а следователь яростно не хочет сажать преступника: теперь ему больше хочется прощать. Но важно и то, что он, сыщик, больше не герой советского детектива. Герой — злоумышленник, да не чеховский, а настоящий, нарушивший Уголовный кодекс. Чтобы позволить такое своему Деточкину, Рязанов с Брагинским должны были сделать его святым — и вместе с тем живым. Конечно, актера более подходящего, чем Смоктуновский, чья юность прошла на войне, а молодость — на сцене в Норильске, среди других ссыльных и заключенных, было не подобрать. Внутренняя боль, негромкий надрыв и самоирония, исключившая начисто гамлетовски–козинцевский пафос (над которым Рязанов глумился беззлобно, но метко), — из этого слеплен «маленький человек» Деточкин, чья свобода — ясное дело, внутренняя — надолго стала народным слоганом фильма» (Долин, 2015).

Мнения зрителей XXI века об этом фильме порой полярны:

«Это не просто шедевр и не побоюсь громкого пафосного слова – один из лучших памятников мирового и советского кино. Это колоссальный памятник огромной исторической эпохи – финала знаменитой "оттепели", энциклопедия Советской жизни 60–х годов. Из кинофильма "Берегись автомобиля" можно узнать все: как люди, одевались, питались, работали, проводили свободное время, что и сколько стоило, в каких автомобилях ездили... Пройдет еще совсем немного времени, и этот фильм будут в обязательном порядке показывать учащимся средней школы на уроках отечественной истории. Уникальная кинолента! Я думаю, этот фильм можно назвать "Евгением Онегиным" от кинематографа. Простите мне такую кощунственную вольность, уважаемые филологи, литераторы и "пушкинисты", но... присмотритесь внимательнее и вы увидите, что я прав! Ни один фильм советского кино так ярко и точно не запечатлел все приметы своего времени, характер, быт,

нравы и все остальное – на добрую память и суд благодарных, хочется верить, потомков!» (Кирилл).

«Вот, хоть убейте, не люблю этот фильм великого режиссера. Не люблю роль Смоктуновского, не люблю роль Ефремова. Не люблю проталкиваемый в души лозунг и ассоциацию "честный = идиот". Вот подобными фильмами режиссеры и подготовили последующий бандитский феодализм» (Константин).

Черемушки. СССР, 1963. Режиссер Герберт Раппапорт. Сценаристы: Исаак Гликман, Владимир Масс, Михаил Червинский (по оперетте Дмитрия Шостаковича "Москва – Черёмушки"). Актеры: Ольга Заботкина, Владимир Васильев, Марина Хатунцева, Геннадий Бортников, Светлана Живанкова, Владимир Земляникин, Василий Меркурьев, Евгений Леонов, Фёдор Никитин, Константин Сорокин, Рина Зелёная, Сергей Филиппов, Михаил Пуговкин и др. **28,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Герберт Раппапорт (1908–1983) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Два билета на дневной сеанс», «Круг», «Меня это не касается», «Черемушки», «Поддубенские частушки», «Музыкальная история», «Воздушный извозчик») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Музкомедия о том, как молодой специалист Лида получила квартиру в новом столичном районе, но обнаружила, что там ее ждет неприятный сюрприз...

В свое время советские кинокритики старались «Черемушки» упоминать только в ироническом контексте.

Вот как писал, например, Рудольф Славский (1912-2007): «На экран вышел фильм «Черемушки». И хотя многие видели на опереточной сцене спектакль того же названия, тех же авторов, однако интерес к жанру комедии взял свое — зрители ломились в кинотеатры. Нужно прямо сказать, встреча не принесла радости, более того — разочаровала.
Хотя, по-видимому, у авторов, как они об этом заявляли, были вполне добрые намерения создать веселую и нужную людям комедию о нашей молодежи, — но веселой комедии, увы, не получилось. Час сорок минут на экране сменялись одна другой пестрые «переводные» картинки, рассчитанные на самый непритязательный вкус. Долго и упорно гоняется неуклюжий пожарный за ловким героем. Но даже погоню, эту «козырную карту», безотказно вызывавшую хохот с самых первых дней рождения кинокомедии, режиссер умудрился снять удручающе несмешно. Вместо легкости, какую требует жанр, — тяжеловесность, вместо мыслей — сомнительные афоризмы, вместо искренности — поза, вместо юмора — дешевое комикование. Чего стоят хотя бы массовые танцы на новоселье! Все потуги режиссера рассмешить нас вызывают лишь раздражение. Но особенно режиссерская небрежность сказалась в выборе дублеров на вокальные партии. Слух зрителей подвергается упорному истязанию вопиющим расхождением между тембрами голосов «играющих» актеров и «поющих». Примерно с середины фильма авторов вообще покинула всякая логика и последовательность в развитии характеров и сюжета. Концы не сходились с концами. Опереточные штампы торжествовали. Нет, что там ни говори, этот жанр капризен. Он требует настоящей литературной основы, тонкого вкуса, владения законами смешного, одним словом — высокого режиссерского мастерства» (Славский, 1964).

Многие зрители вспоминают «Черемушки» и в наши дни.

Мнения «за»:

«Всё–таки хороший фильм! В детстве мы с мальчишками любили ходить на него. У нас на берегу озера был летний кинотеатр, мы познакомились с киномехаником, возили ему на тележке плёнки с фильмами (из кинотеатра), перематывали их, научились заряжать и запускать аппаратуру. Было очень интересно» (А. Панасюк).

«Великолепная музыкальная комедия со знаменитыми актерами. Немного наивная и смотрится легко. Если посмотрите, то не пожалеете» (В. Клиншова).

«Потрясающая музыкальная комедия на уровне "Свадьбы в Малиновке"! Всем любителям данного жанра советую посмотреть» (Создатель снов).

«Милая, легкая музыкальная комедия. Много цвета, музыки и позитива» (Эльза).

«Если Вы хотите весело отдохнуть, и отбросить на 1/5 часа проблемы и невзгоды, то этот фильм, как будто нарочито создан для этого! Такое созвездие актёров, аж, дух захватывает… И музыка – пленительная и солнечная» (Скворушка).

«Очень милый фильм, именно милый, приятный! Актрисы очень красивые! Сейчас только что главная героиня пела на автобусной остановке в тёмной юбочке и светлой кофточке – вот прямо я вспомнила, что моя мама в моем детстве так же была одета. А Василий Меркурьев, Сергей Филиппов – такие лёгкие роли, танцы, пение! … Симпатичный фильм, весёлый, …красивый, милый, приятный!)))» (Ими).

Мнение «против»:

«Крайне, крайне убогое зрелище… Какая уж там "Свадьба в Малиновке"… Плохо всё, не стоит что–то отдельно выделять; игра актеров, режиссура, оператор, грим (чудовищно!), костюмы, декорации и т.д. ((((Очень уж убого всё…» (Альберт).

Подробнее о судьбе трижды лауреата сталинской премии Герберта Раппапорта (Gerbert Rappaport) можно прочесть в моей статье (Федоров, 2019).

Взрослые дети. СССР, 1961. Режиссер Виллен Азаров. Сценарист Валентина Спирина. Актеры: Алексей Грибов, Зоя Фёдорова, Лилиана Алешникова, Александр Демьяненко, Всеволод Санаев, Андрей Тутышкин и др. **28,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виллен Азаров (1924–1978) за свою не столь уж долгую кинокарьеру поставил 9 фильмов, 7 из которых («Путь в «Сатурн», «Конец «Сатурна», «Бой после победы», «Взрослые дети», «Зеленый огонек», «Неисправимый лгун», «Это случилось в милиции») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Взрослые дети» – комедия из жизни молодоженов, которые не очень-то ладят со старшим поколением…

Советская пресса приняла «Взрослых детей» в целом тепло.

К примеру, Рудольф Славский (1912-2007) писал, что «Игорь и Люся — славные молодые люди, работящие и искренние. Они довольно быстро завоевывают наши симпатии. Все смешные казусы в их семейной жизни происходят от неопытности, от «пробы» характеров, от извечных мелких недоразумений с папами и мамами. Смех этой комедии добродушный, жизнеутверждающий. Уже самим названием авторы объясняют нам свое отношение к двум начинающим совместную жизнь молодым героям: вот именно — дети, хотя и взрослые, все, что с ними происходит, так естественно, все их «трагедии» так несерьезны; вы ведь все это испытали и сами, а если нет, то безусловно испытаете. Пройдет известный срок и, согласно старой доброй пословице, «все перемелется» — наступит возмужание. О своих героях авторы рассказали весело, без наивного назидания и указующего перста: «сие — хорошо», а «сие — плохо» (Славский, 1964).

Однако кинокритик Инна Левшина (1932-2009) писала на страницах журнала «Искусство кино», что «авторы фильма лишили себя возможности превратить жизненную «обыденность» фона, ситуаций, характеров в реальность искусства. Конфликта нет… Образам не на чем подняться до художественного обобщения. И, несмотря на большое актерское обаяние, герои фильма выглядят значительно ограниченнее и мельче своих жизненных прототипов. Ликвидируя одну за другой «мелкие неурядицы», они старательно показывают и доказывают, что… «дважды два = четыре». А если же и ситуации, и характеры переносятся в ткань комедии без глубокого художественного осмысления, то комедиографы вынуждены и самую комедийность проявлять по каким-то второстепенным линиям. … К сожалению, характер комедийности «Взрослых детей» находится в соответствии с мелкими неурядицами, лежащими в основе идейного содержания фильма. Есть только комические недоразумения» (Левшина, 1962: 124-125).

Комедию «Взрослые дети» многие зрители часто вспоминают и ныне.

Мнения «за»:

«Фильм, конечно, замечательный: светлый, добрый, жизненный… Актеры сыграли просто прекрасно. Отлично показано и ожидание новой квартиры старшим поколением, и их понимание того, что молодым надо жить вместе и у них, и "непонимание молодого

поколения"... Как все жизненно! Но нет в фильме злости, злых ссор... Все–таки доброта чувствуется во всем» (Гсай).

«Очень смешной и занимательный фильм – настоящая комедия начала 1960–х. Пожилым родителям повзрослевшей дочери сваливается на голову молодой зять прямо из общежития со своими понятиями и порядками жизни, которые не как ни вяжутся с жизненными понятиями тестя и тёщи, тем более с их планами на будущее. ... С появлением в молодой семье ребенка смешные ситуации на убыль не идут, что тоже огромный плюс этой картине. Советую всем посмотреть, обязательно кто –то что – то хорошее найдёт для себя» (Воланд).

«Сегодня в который раз смотрела комедию "Взрослые дети". Ну, до чего же замечательный фильм, море положительных эмоций, отдыхаешь душой. Такие молодые и любимые актеры, спасибо им огромное за их талант и те минуты радости, что они подарили» (А. Срепко).

«Обожаю "Взрослые дети" . Это кино на все времена. Актеры здесь классные, мои любимые: Зоя Фёдорова и А. Демьяненко – мастера своего дела, да и Грибов тоже хорош. Тема отцов и детей актуальна всегда, да и фильмов много на эту тему, но вот создать такую смешную и умную картину – это уже нелегко. Этот фильм готова смотреть всегда» (Лена).

«Фильм – чудо, конечно! Грибовым и Федоровой не устану восхищаться! Да и Алешникова с Демьяненко – преотличная пара» (Тамара).

«Люблю фильмы 1960–х, есть в них какой–то особый оптимизм, вера в светлое будущее, а в этом фильме ещё и любимые актёры красивы и в полном расцвете сил. Авторы фильма явно с воспитательными целями гиперболизируют жизненные ситуации, впихивая в единицу времени столько всего, что хватило бы ещё на пару фильмов; вызывая сначала чувство неловкости за поступки всех (почти) действующих лиц, а потом уже показывая, как надо разруливать все конфликты. Получилось весьма полезное кино, причём не только для молодого, но и для старшего поколения. Не без назидания, конечно, но получилось» (Тыгдым).

Мнения «против»:

«Не понравилось кино. У меня у самой маленький ребенок, и поэтому ситуация мне близка, но то, что показано в фильме меня просто шокирует! Я, конечно, понимаю, это комедия, но не совсем же опускаться до маразма! Ну что это такое? Бесхарактерные родители и обнаглевшие молодожены? Мало того, что скидывают ребенка, да ещё и зять там с какой–то стати умничает. Живет в чужой семье и не стесняется так по–хамски себя вести! Родители же вместо того, чтобы поставить на место нерадивого зятя, а заодно и дочурку, продолжают терпеть этот ужас. А уж как горе–родители обращаются с ребенком – это вообще тихий ужас... Даже вспоминать противно, что было с бедным ребенком! ... Ежу понятно, что молодые поспешили со взрослой жизнью. ... Омрачают ситуацию все те же родители. Мягкотелые и беспринципные люди» (Катя С.).

«Всё как-то в этом фильме утрированно, все как-то через край... Я смотрел один раз, больше не хочу» (Крис).

Гараж. СССР, 1980. Режиссер Эльдар Рязанов. Сценаристы Эмиль Брагинский, Эльдар Рязанов. Актеры: Лия Ахеджакова, Ия Саввина, Светлана Немоляева, Валентин Гафт, Георгий Бурков, Вячеслав Невинный, Андрей Мягков, Леонид Марков, Игорь Костолевский, Ольга Остроумова, Анастасия Вознесенская, Глеб Стриженов, Наталья Гурзо, Борислав Брондуков, Семён Фарада, Алла Будницкая. **28,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эльдар Рязанов (1927–2015) поставил 26 полнометражных игровых фильмов, 14 из которых («Служебный роман», «Невероятные приключения итальянцев в России», «Гусарская баллада», «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Вокзал для двоих», «Старики–разбойники», «Дайте жалобную книгу», «Берегись автомобиля», «Гараж», «Зигзаг удачи», «Совершенно серьёзно», «Жестокий романс», «Забытая мелодия для флейты») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент (и это не считая его телехитов – «Ирония судьбы» и «О бедном гусаре замолвите слово»).

Быть может, это один из лучших фильмов Эльдара Рязанова. После шумного зрительского успеха городских сказок («Ирония судьбы», «Служебный роман») он неожиданно для многих обратился к социальной сатире.

...В силу непредвиденных обстоятельств правлению гаражного кооператива приходится сокращать число пайщиков. Но кого именно? И по каким критериям?

Сотрудникам некого НИИ приходится изо всех сил бороться за место под солнцем... И в этой борьбе у многих просыпаются поистине звериные инстинкты... Наглухо закрыв своих персонажей в здании зоологического музея, Рязанов дал каждому из них эффектную «выходную арию», превосходно обыграв экранные имиджи популярных актеров...

Так скромное собрание членов кооператива стало у Э. Рязанова символом общества, разъедамого противоречиями между богатыми и бедными, «блатными» и «упакованными», «партийными» и «б/п», «заслуженными», «ветеранами», «участниками», «начальниками» и прочими обыкновенными гражданами общества тотального дефицита и тотальной демагогии...

Не удивительно, что «Гараж» был весьма кисло принят тогдашним руководством. А в некоторых «союзных республиках» и вовсе не демонстрировался...

Вслед за кинематографическим начальством некоторые советские кинокритики встретили «Гараж» настороженно.

К примеру, кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006) в «Советском экране» писал так: «Пожалуй, наиболее очевидные слабости «Гаража» как раз и связаны с издержкой стиля, «прямого репортажа», «стенограммы», «протокола», не везде выправленного точной и взыскательной рукой мастера. Я говорю о неровности художественного строя картины, об излишней сумятице, царящей в ней, о длиннотах и потерях ритма (который особенно важен в таком сюжете), о срывах вкуса, о переборах в актерской игре, о лобовом и назойливом сопоставлении людей с чучелами зверей... Но если сужена сфера исследования, если не всегда точен авторский взгляд на людей, если снижены эстетические критерии, то и это неминуемо сказывается на художественных результатах картины» (Зоркий, 1980: 5).

Российский кинокритик Максим Семенов, на мой взгляд, резонно пишет, что «из всех классических фильмов Рязанова «Гараж» должен был устареть больше всего. Если в «Берегись автомобиля!», «Иронии судьбы» или «Служебном романе» есть что–то близкое и понятное, то здесь — исключительно реалии позднесоветской эпохи. Все эти директора рынков, сестры дипломатов и ворох людей, известных только по фамилиям, выглядят странноватой экзотикой. Цемент сейчас не достают, а рабочих не водят в Большой театр. И все–таки картина живет даже после утраты контекста. ... после исчезновения исторического контекста «Гараж» представляется этаким антропологическим экспериментом. Серьезные люди, запертые в одном помещении, спорят по ничтожному поводу и постепенно проявляют... что–то очень человеческое. И точно ли утрачен контекст? В лучшие свои моменты «Гараж» напоминает бесконечные споры в социальных сетях, когда любая ничтожная проблема становится причиной для судов чести и крестовых походов. Здесь и шантаж, и благородство, и копание в грязном белье, и неприятный ригоризм — повод другой, но реакции слишком узнаваемы. Как любое настоящее искусство от древних греков до наших дней, «Гараж» прежде всего, обращается к нашим чувствам. Является зеркалом не столько эпохи, сколько вечности» (Семенов, 2015).

«Гараж» и сегодня популярен у аудитории. И Ксения Рождественская поясняет, что «секрет долголетия «Гаража» в том, что он рассказывает, как устроены люди. Причем в любом уголке земного шара. А человечество меняется куда медленнее, чем кажется. Всё, как и в древности: кто–то кричит о справедливости, кто–то пытается её добиться, кто–то хочет оставаться над схваткой, не ввязываться в споры. Вот они и спят безмятежно в обнимку с чучелом бегемота, пока их не окружат остальные, злорадно приговаривая: «Тяните жребий, счастливый вы наш» (Рождественская, 2020).

Мнения сегодняшних зрителей о «Гараже» делятся на «за» и «против», и споры об этой комедии все еще продолжаются.

«За»:

«Великолепный фильм! Настолько захватывает действие, что ты ни на минуту не задумываешься о "камерности"! ... Мастера делали настоящее кино... Было что сказать и показать!» (Ирина).

«Все, кто ругает этот фильм, абсолютно не имеют чувства юмора. Фильм смотрю каждый раз, когда его показывают по телевизору: сплошные цитаты. А игра актеров?! ... Этот фильм Рязанов поставил по реальным событиям, когда сам, будучи на заседании такого же гаражного кооператива, так же проголосовал против вычеркнутых, а потом от стыда за свой поступок и написал этот сценарий. Так что в фильме – все правда» (Н. Волкова).

«Против»:

«Странно, но для меня «Гараж» – один из самых нелюбимых фильмов. Я ни разу не смог досмотреть его до конца. От фильма действительно задыхаешься, так как ужасно действует замкнутая, спёртая среда – это скорее спектакль, а не фильм. Занудный, приземлённый сюжет. Утрированная до невозможности игра актёров, которых я и так не люблю... Раздражающее отсутствие чувства меры – признак плохой режиссуры. Кроме того, не люблю фильмы, построенные на диалогах – для этого есть спектакли и книги. Эти качества, то есть замкнутость среды, мелочность проблем, перегруженность диалогами, дефицит действий и пространства, отсутствие меры в сюжетных поворотах (как, например, купание Яковлева в одежде в «Иронии судьбы»), свойственны в целом, режиссёрской манере Рязанова, за что я его и не люблю. Считаю его фильмы слишком приземлёнными и мещанскими» (Валентин).

«То, что фильм снят в 1–2 комнатах, делает его невыносимо тяжёлым и нудным для просмотра. Когда нет пространства, нет динамики и воздуха, это приходится компенсировать более интенсивной игрой актёров. В результате игра и действия получаются утрированными, карикатурными, нарушается чувство меры, получается фарс, "балаган". Многие люди, включая меня, плохо воспринимают такую манеру, характерную для фильмов Рязанова. "Гараж" – это скорее спектакль, чем фильм, его можно целиком и без потерь перенести на сцену» (М. Блинчиков).

Годен к нестроевой. СССР, 1968. Режиссеры Владимир Роговой, Эфраим Севела. Сценарист Эфраим Севела. Актеры: Виктор Перевалов, Михаил Пуговкин, Борис Гитин, Алексей Чернов, Любовь Румянцева, Кахи Кавсадзе и др. **27,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Самой популярной картиной **режиссера Владимира Рогового (1923–1983)** были военно–приключенческие романтичные «Офицеры». Всего этим режиссером было снято восемь полнометражных игровых фильмов, и все из них («Годен к нестроевой», «Офицеры», «Горожане», «Юнга Северного флота», «Несовершеннолетние», «Баламут», «У матросов нет вопросов», «Женатый холостяк») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Режиссер и сценарист Эфраим Севела (1928–2010) поставил шесть фильмов, но только один из них – военная комедия «Годен к нестроевой» – вошел в тысячу самых кассовых советских кинолент.

...В годы Великой Отечественной войны новобранец Володя (Виктор Перевалов), попадает в подчинение к старшине Качуре...

Кинокритик Владимир Шалуновский (1918–1980) писал, что эта «незатейливая, проникнутая добрыми чувствами лента смотрится легко. Она вызовет в зрительном зале веселый смех и теплые улыбки. Есть в картине моменты, которые, несомненно, могут привлечь внимание зрителя» (Шалуновский, 1968: 13).

Однако после того как сценарист и сорежиссер Эфраим Севела в 1971 году эмигрировал в Израиль, фильм «Годен к нестроевой» был на какое–то время был изъят из проката и телепоказов и как бы «выпал» из истории советского кино...

Сегодняшние зрители вспоминают об этой картине достаточно тепло. В частности, они высоко оценивают игру исполнителя главной роли Виктора Перевалова (1949–2010). И между делом спрашивают: «Интересно, как дали "добро" (или не заметили) на такой момент, где солдаты на отдыхе, прислонившиеся к патефону, заворожено слушают вражескую песню ... "Лили Марлен". То, что наши солдаты могли слушать эту песню во время войны, это понятно, но в советском кино наш солдат имел право слушать только "Синий платочек"» (М. Новикова).

Владимир Роговой до перестройки не дожил, а вот Эфраим Севела дождался новых времен, приехал в Россию и в 1990–х годах поставил несколько фильмов, которые из–за тогдашнего краха кинопроката распространялись в нашей стране преимущественно на видео...

Девушка–джигит. СССР, 1955. Режиссер Павел Боголюбов. Сценаристы Владимир Абызов, Шахмет Хусаинов. Актеры: Лидия Ашрапова, Кененбай Кожабеков, Мулюк Суртубаев, Варвара Сошальская и др. 27,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.

Режиссер Павел Боголюбов (1904–1956) поставил всего два фильма, и оба они («Девушка–джигит» и «Разлом») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В незатейливой музыкальной комедии “Девушка–джигит» речь идет о конезаводе и скачках...

Сегодня эта лента практически забыта, но кое–кто из зрителей все–таки её помнит: «Я очень люблю этот фильм с детства, Замечательные актеры, красочные съемки, сюжет, песни в исполнении артистов – все привлекает в фильме. А еще и казахские обычаи, конные состязания, природа» (Л. Полосухина).

Максим Перепелица. СССР, 1956. Режиссер Анатолий Граник. Сценарист Иван Стаднюк. Актеры: Леонид Быков, Николай Яковченко, Александр Борисов, Георгий Осипенко, Людмила Сосюра, Таисия Литвиненко, Георгий Вицин и др. **27,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Анатолий Граник (1918–1989) поставил десять игровых полнометражных фильмов, и комедия «Максим Перепелица» вошла в тысячу наиболее популярных советских кинолент.

И зрители, и кинокритики отнеслись к «Максиму Перепелице» очень тепло, понимая, что задушевная актерская игра Леонида Быкова (1928–1979) «скрадывала дидактическую сторону картины, настаивавшую на том, что армия способна перевоспитать недисциплинированного и усмирить не желающего смиряться» (Лындина, 2010: 137).

Обаяние Леонида Быкова было настолько велико, что он, на мой взгляд, внес решающий вклад в успех «Максима Перепелицы» и сделал все, чтобы аудитория не обращала внимания на дидактические фабульные повороты...

На несколько месяцев раньше вышла в прокат другая комедия с аналогичным сюжетом и персонажем – «Солдат Иван Бровкин» (1955), имевшая еще больший зрительский успех, и сценарист «Максима Перепелицы» Иван Стаднюк обвинил авторов «Бровкина», что они украли сюжет его повести, опубликованной за четыре года до съемок. Конфликт удалось замять, но неприятный осадок остался – уж больно были похожи и сюжеты, и персонажи Леонида Быкова и Леонида Харитонова (1930–1987)...

Впрочем, зрители об этом конфликте не знали и с удовольствием смотрели оба фильма.

Многим зрителям «Максим Перепелица» нравится и сегодня:

«С детства люблю этот фильм, смотрела много раз и всё равно с удовольствием пересматриваю заново. Это первый фильм, в котором я увидела Леонида Быкова и влюбилась в него на всю жизнь» (Настя).

«Я в восторге от того, как там танцуют! Не зря первый кадр проводов в армию начинается с танцующих парней и девок. А как виртуозно и талантливо танцует Максим для армейской самодеятельности! С душой, с задором, с порывом. ... Слава режиссеру и Леониду Быкову!» (София).

«Мне эта комедия нравится даже больше, чем «Солдат Иван Бровкин» (Михаил).

Неисправимый лгун. СССР, 1974. Режиссер Виллен Азаров. Сценаристы Морис Слободской, Яков Костюковский. Актеры: Георгий Вицин, Инна Макарова, Николай Прокопович, Владимир Этуш, Эдита Пьеха, Борис Сичкин, Эммануил Геллер, Николай Парфёнов и др. **27,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виллен Азаров (1924–1978) за свою не столь уж долгую кинокарьеру поставил 9 фильмов, 7 из которых («Путь в «Сатурн», «Конец «Сатурна», «Бой после победы», «Взрослые дети», «Зеленый огонек», «Неисправимый лгун», «Это случилось в милиции») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Лучшие комедии Леонида Гайдая (1923–1993) были сняты по сценариям Мориса Слободского (1913–1991) и Якова Костюковского (1921–2011). К сожалению, после «Бриллиантовой руки» их пути разошлись. И трудно сказать, какой получилась бы комедия «Неисправимый лгун», если бы ее поставил не Виллен Азаров, а Леонид Гайдай. Мне кажется, комедия, скорее всего, была смешнее, наполнилась бы новыми шутками и интонациями. И даже (чем черт не шутит) вместо Эдиты Пьехи в «Неисправимом лгуне» сыграла бы Брижит Бардо или Мирей Матье... Предполагалось же изначально, что в фильме сыграет настоящая французская звезда...

Но комедию «Неисправимый лгун» поставил Виллен Азаров, и кинокритики остались недовольны получившимся результатом, так как «авторы, предложив зрителю в сцене с Бурухтаном интересные «условия игры», задав определенный высокий уровень гротеска, опускаются в иных сценах ниже этого уровня. ... и в следующем эпизоде уровень гротеска мог бы быть и повыше, а юмор – тоньше» (Проворов, 1974: 5).

Самую суровую оценку «Неисправимому лгуну» дал Виктор Демин (1937–1993), раздраженный тем, что «наивного растяпу Тютюрина нам вновь и вновь преподносят с некоторым восторженным придыханием. Как последнюю новацию наших духовных исканий. Как ответ на все сложности жизни. Как истого праведника, которого трагически не понимают окружающие. Ну как они не могут понять, черствые и скучные люди, что Тютюрин опаздывает на работу не от чего–нибудь другого, а всего только от широты своей души: там ребеночку помог, там привел в себя потерявшую сознание Эдиту Пьеху. Водевиль теряет свою прелесть, когда его разыгрывают как психологическую драму» (Демин, 1975).

Да, комедийные актеры – Георгий Вицин и Владимир Этуш – сыграли свои роли неплохо, но без дирижерской палочки Гайдая им не удалось, на мой взгляд, выйти на уровень их лучших работ. Это сказалось и на зрительском успехе «Неисправимого лгуна»: да, за первый год кинопроката его посмотрело почти 28 млн. человек, но это вдвое с лишним меньше, чем посмотрело «Кавказскую пленницу»...

Мнения нынешних зрителей относительно «Неисправимого лгуна» порой полярны.

«За»:

«После просмотра когда–то давно запомнился очень смешным. Пересмотрев, немного изменила оценку. Безусловно, комедия милая, добрая, умная, но смотрится скорее с нежной улыбкой, нежели с безудержным смехом. История, поданная очень тонко и ненавязчиво, таит в себе между тем глубокий смысл. Герой Вицина – маленький человек, незаметный и немного нелепый, но он добр и по–настоящему твёрд. Он из тех, кто в случае жизненной проверки не изменит себе и не опозорит человеческую природу. мы можем посмеиваться над такими внешне наивными недотёпами, но втайне каждый желает иметь быть таким же истинно порядочным и честным, настолько, чтобы испытывать страдания, если его заставляют говорить неправду. ... Фильм очень жизнеутверждающий. Несмотря на то, что не обладает искромётным каскадом ржачных приколов, наполнен тонким умным юмором. ... Всё это служит лёгким юморным тоном для серьёзного повода к размышлению. Хороший и глубокий фильм» (Нина).

«Когда у меня нет настроения, и когда его хочется поднять, я всегда смотрю этот киношедевр. Даже если не хочу, даже если случается это подсознательно. Прежде чем смотреть этот фильм, я вспоминаю мелодичные музыкальные композиции Яна Френкеля, звучащие там. Когда мне было еще лет 15, я впервые полностью посмотрел "Неисправимого лгуна". Как говорится, впечатлений полные штаны! Сначала я думал, что сей фильм снял Гайдай или еще какой–нибудь известный режиссер – настолько знакома атмосфера легкости, лиричности и наивности! И еще я думал, что фильм снят где–то в середине 1960–х и по той же причине. Я бы сказал, что "Неисправимый лгун" – не просто комедия. Это – самая что ни на есть современная сказка с легким оттенком притчи, это – редкий случай, когда комедия направлена не на то, чтобы, грубо говоря, ржать над главным героем, а на то, чтобы ему сочувствовать и понимать» (С. Завьялов).

«Против»:

«Дурацкий и глупый советский фильм про дебила–парикмахера с претензиями на комедь. Однако очень раздражают идиотские ситуации с опозданиями. Вроде надо смеяться, а мне не смешно. Про Бурухтина, глядя на нынешнюю ситуацию на Ближнем Востоке, вообще совсем не смешно, увы» (Апрель).

«Старались сделать, нет, даже пыжились изо всех сил сделать фильм смешным, но просто скука смертная. И не спасают фильм известные актеры. Я даже не могу понять, на какую аудиторию рассчитан сей "шедевр" – для детей, – не хватает экспрессии действа и самих детишек–исполнителей. Для взрослых? Ну, это совсем... Кстати, называется это творение "правдивая сказка". Сонный фильм, такой же занудный, как и песня парикмахера» (Восточная).

Теща. СССР, 1974. Режиссер Сергей Сплошнов. Сценарист Владимир Фиганов. Актеры: Татьяна Карпова, Галина Федотова, Александр Вдовин, Павел Кормунин, Павел Молчанов, Марк Перцовский, Юрий Медведев и др. **27,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Сплошнов (1907–1979) поставил всего 4 полнометражных игровых фильма: «Зеленые огни» (1955), «Наши соседи» (1957), «Любовью надо дорожить» (1960) и «Теща» (1974), но три из них вошли в число 400 самых кассовых фильмов СССР.

Еще один кассовый успех режиссера Сергея Сплошнова – мелодраматическая комедия «Теща».

Станислав Рассадин (1935–2012) в своей остроумной рецензии в «Советском экране» писал, что «зритель, облюбованный авторами «Тещи», должен, кажется, прямо–таки приходить в ярость, если бы авторам вдруг пришло в голову хоть что–то мотивировать, обосновывать, доказывать. И авторы, естественно, его не сердят» (Рассадин, 1974: 62).

Но многие сегодняшние зрители, похоже, со Станиславом Рассадиным не согласны:

«Добрый и веселый фильм! Смотрела с большим удовольствием – Татьяна Карпова – восхитительна! А пробежка Клавдии Ивановны с Сашей – смешна и трогательна одновременно» (Т. Ветер).

«Фильм совсем неплох! Проблема в нём поставлена по тем временам актуальная! Все актёры играют хорошо, убедительно. Короче, этот фильм, полагаю, не хуже других кинокомедий того времени!» (Вольдемар).

Белый рояль. СССР, 1969. Режиссер Мукадас Махмудов. Сценарист Тимур Зульфикаров. Актеры: Сталина Азаматова, Нина Шацкая, Руслан Ахметов, Фрунзик Мкртчян, Марьям Якубова, Алексей Смирнов и др. **27,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Мукадас Махмудов (1926–1991) поставил 13 фильмов, в основном – развлекательных жанров, но только два из них («Белый рояль» и «Капкан для шакалов») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Музыкальная комедия «Белый рояль» – яркий пример того, как зрительский успех обеспечивается не увлекательностью сюжета, уровнем режиссуры и актерской игры, а эстрадными песнями. В самом деле, большинство зрителей (а их только за первый год показа было свыше 27 млн.) шло в кинотеатры именно из–за песен Александра Зацепина в исполнении Муслима Магомаева и Аиды Ведищевой. И, выходя из кинозала, зрители тут же напевали: «Бежит, бежит, бежит дорога – не кончается, в пути то маки, то тюльпаны нам встречаются», «Я буду ждать тебя возле пальмы трех дорог»...

Отзывы современных зрителей полностью подтверждают мои выводы о причинах популярности «Белого рояля»:

«Фильм удивительный: саундтрек – шедевр... Голосище М. Магомаева чего только стоит. Да и «знойное танго» (Саша).

«Для меня "Белый рояль" – фильм–контраст. С одной стороны: нелепый сценарий, бездарная режиссура, слепившая глуповатую "комедию", которую не смогли "вытянуть"

даже такие великие комики как Ф.Мкртчян и А.Смирнов. С другой – прекрасные песни А. Зацепина... В детстве до дыр заслушивал гибкие пластинки с песнями из этого фильма» (Г. Воланов).

«Кроме песен здесь нет ничего, сюжет жуткий, стыдно пересказать словами. ... назвать фильм бездарным, значит, ничего не сказать: настолько идиотский сценарий, плоская режиссура, ничтожная актерская игра встречается тоже не сильно чаще, чем раз из семисот» (Алекс).

Живет такой парень. СССР, 1964. Режиссер и сценарист Василий Шукшин. Актеры: Леонид Куравлёв, Лидия Чащина, Лариса Буркова, Ренита Григорьева, Нина Сазонова, Анастасия Зуева, Белла Ахмадулина, Борис Балакин, Родион Нахапетов и др. **27,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Шукшин (1929–1974) поставил всего пять полнометражных игровых фильмов, три из которых («Живет такой парень», «Печки–лавочки», «Калина красная») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

«Живет такой парень» – по популярности у Василия Шукшина идет вторым после «Калины красной».

В год его выхода на экран он был тепло встречен и зрителями, и прессой.

К примеру, кинокритик Михаил Кузнецов (1914–1980) отнесся к нему весьма прозорливо: «У фильма «Живет такой парень» не все безупречно, есть за что попенять не только исполнителям, но прежде всего автору (вот когда можно предельно точно употребить в применении к фильму это понятие!), даже попенять, а от всего восхищенного сердца поругать автора. Однако неровный этот фильм обладает удивительной, редкостной цельностью, а кроме того, в нем достигнута победа в такой трудной области, как проблема героя. ... Вот поэтому–то дебют молодого писателя, актера и постановщика не только удачен сам по себе, но и обещает еще большее в будущем. Думаю, что не ошибусь, если предскажу, что мы еще не раз счастливо встретимся с В. Шукшиным – и на страницах журналов и книг и в зрительном зале» (Кузнецов, 1965: 137, 142).

Уже в XXI веке киновед Ольга Серебряная писала, что фильм «Живет такой парень» – «полнометражный дебют Шукшина, как дуга, упирается в два сюжета, взятые из его рассказов «Классный водитель» и «Гринька Малюгин» (они вышли в «Новом мире» в 1963 году), но смысл и красота картины заключены в череде историй, расположенных между этими двумя опорами и связанных исключительно фигурой главного героя — молодого «шофера второго класса» Павла Колокольникова (Леонид Куравлев). Первый опорный сюжет — история неудачного обольщения. ... Второй опорный сюжет таков: Павел получает задание съездить на нефтебазу за топливом. Там он становится свидетелем аварии — загораются бочки с горючим на одной из машин. Пашка кидается к ней, выруливает к реке и пускает машину с обрыва в воду, что позволяет избежать взрыва всего нефтехранилища. Сам он, выпрыгивая из кабины, ломает ногу и попадает в больницу. Одним словом, как и полагается герою советского фильма, совершает подвиг. Суть которого, он, правда, в интервью заезжей журналистке–практикантке (камео Беллы Ахмадулиной) выражает так: «Дурость. Я же мог подорваться». Между этими двумя историями проходит целая жизнь и целая вереница шукшинских персонажей. ... На конфликте видимости и подлинности, молчания и пустой болтовни, настоящей природной красоты и «городских красивостей» строится весь фильм в целом и одна из лучших его сцен в частности» (Серебряная, 2018).

Зрители и сегодня восхищаются этим фильмом:

«Самый лучший фильм Шукшина! Первый раз я смотрела его в 1964-м году. В кинотеатре, поистине, негде было яблоку упасть. ... Зрители не просто смотрели фильм, они вместе с героями проживали все перипетии их жизни. Жизни не киношной, настолько она была реальной без прикрас и излишеств. Мне лично в фильмах нравится именно такой юмор, ненарочитый, жизненный. Смотрела бессчётное количество раз его по телеку и ни разу не нашла в нём фальши. Это действительность тех лет» (З. Чепрасова).

«Фильм гениальный... Можно смотреть бесконечно! Потрясающая игра актеров... Всё близко и понятно! ... Гениальный фильм... на все времена!» (Н. Горшкова).

Стрекоза. СССР, 1954. Режиссеры Семён Долидзе, Леван Хотивари. Сценаристы: Мариам Бараташвили, Леван Хотивари (по пьесе М. Бараташвили «Марине»). Актеры: Лейла Абашидзе, Цецилия Цуцунава, Тамара Абашидзе, Александр Омиадзе, Лиана Асатиани, Медея Чахава, Рамаз Чхиквадзе, Давид Абашидзе и др. **26,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Семён Долидзе (1903–1983) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Стрекоза», «Фатима», «День последний, день первый», «Встреча с прошлым») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Режиссер Леван Хотивари (1902–1980) поставил 7 полнометражных игровых фильмов, но популярной стала только «Стрекоза».

Как и в другой популярной грузинской комедии – «Занозе» – в «Стрекозе» главную роль сыграла Лейла Абашидзе (1929–2018).

В «Истории советского кино» «Стрекозу» упрекали в том, что там ощутима «инерция художественного мышления. ... Видимо, не так просто отказаться от роскошных декораций, а главное – от фальши в показе тяжелого сельскохозяйственного труда – сбора чайного листа», однако подчеркивалось, что главная роль была сыграна Лейлой Абашидзе очень удачно: «в молодой исполнительце подкупали непосредственность, очарование пробуждающейся женственности» (История советского кино. Т. 4. М., 1978. С. 182).

Как и «Занозу», «Стрекозу» и сегодня тепло вспоминают зрители:

«Фильм очень интересный, много юмора, песни» (Михаил).

«Мой любимый фильм, обожаю его с детства! Каждый раз смотрю его с удовольствием и ненасмотреться мне, сколько радости приносят такие замечательные, великолепные актеры!» (Мария).

«Потрясающий фильм, несущий какую–то, ещё неисследованную, изумительную космическую энергию. Божественная красавица, Лейла Абашидзе, излучает столько света, что его хватило бы на несколько кинокартин» (Снегурка).

Наши соседи. СССР, 1957. Режиссер Сергей Сплошнов. Сценаристы Михаил Антоненков, Эфраим Севела. Актеры: Глеб Глебов, Ольга Викландт, Нелли Корнеева, Лев Фричинский, Константин Сорокин, Валентина Кравченко, Анатолий Адоскин и др. **26,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Сплошнов (1907–1979) поставил всего 4 полнометражных игровых фильма: «Зеленые огни» (1955), «Наши соседи» (1957), «Любовью надо дорожить» (1960) и «Теща» (1973), но три из них вошли в число 400 самых кассовых фильмов СССР.

В коммуналку вселяется молодой слесарь и там находит свою любовь...

Советская кинокритика отнеслась к этой бытовой комедии крайне отрицательно.

Так киновед Ростислав Юренев (1912-2002) писал, что «Наши соседи» пропагандируют «дурной вкус, обывательское самодовольство, ложную многозначительность в преподнесении прописных истин» (Юренев, 1962).

Эта незамысловатая комедия интересна и сегодняшним зрителям:

«Просмотрела фильм и просто отдохнула душой. Отличный фильм, хорошая игра актёров» (Валентина).

«Я очень люблю этот фильм. Актёры очаровательные. Сюжет симпатичный... Плюс потрясающая игра актёров! Каждый – талант и каждый остался в моём сердце!» (Н. Киричек).

Далекая невеста. СССР, 1948. Режиссер Евгений Иванов–Барков. Сценаристы: Евгений Помещиков, Николай Рожков, Виктор Шкловский. Актеры: Алты Карлиев, Василий Нещипленко, Аман Кульмамедов, Софья Клычева и др. **26,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Иванов–Барков (1892–1965) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, из которых только один – комедия «Далекая невеста» – вошел в тысячу самых популярных советских лент.

Перед нами классический случай популярности фильма, не связанной у публики с именами актеров и режиссера.

Киновед Ирина Гращенкова резонно считает, что «секрет такого успеха заключался в том, что в центре истории была судьба вернувшихся с фронта боевых товарищей, туркмена и русского, что история любви разворачивалась на фоне фантастически зажиточной и счастливой колхозной жизни. Эту сказку написали сценаристы… со снайперской точностью угадавшие тип фильма, который всеми будет востребован. Это … позже подтвердил ошеломляющий успех фильма «Кубанские казаки», когда–то в далекие 20–е бывшим ассистентом Иванова–Баркова» (Гращенкова, 2010: 194).

Сценарист Евгений Помещиков (1907–1979) долгие годы специализировался на такого рода «народных» комедиях и мелодрамах часто добивался успеха («Богатая невеста», «Трактористы», «Сказание о земле Сибирской», «Укротительница тигров», «Матрос с «Кометы», «Черноморочка» и др.).

Соавтор Е. Помещикова по «Далекой невесте» и «Сказанию о земле Сибирской» Николай Рожков (1906–1998) также работал в основном в развлекательных кинематографических жанрах.

Что касается известного литературоведа, кинокритика и сценариста Виктора Шкловского (1893–1984), то он, по–видимому, был приглашен студией для литературной шлифовки «сценарного продукта»…

В итоге «Далекая невеста» оказалась созвучной тоглашним зрительским настроениям и вкусам.

Однако сегодня (в отличие от «Кубанских казаков») комедия «Далекая невеста» редко показывается по телевидению и сегодня практически забыта зрителями…

Артист из Кохановки. СССР, 1962. Режиссер Григорий Липшиц. Сценарист Иван Стаднюк. Актеры: Эдуард Бредун, Ирина Бунина, Олег Анофриев, Нина Дорошина, Георгий Вицин и др. **26,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Липшиц (1911–1979) поставил десять фильмов, четыре из которых («Ласточка», «Катя-Катюша», «Артист из Кохановки», «Месяц май») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Марина успешно поступает в сельхозинститут, с ней за компанию едет в город и ее жених. Вроде бы дело должно идти к свадьбе. Но, оказывается, не все так просто…

Советская пресса писала об «Артисте из Кохановки» в основном негативно.

К примеру, режиссер и цирковой клоун Рудольф Славский (1912-2007) считал, что такие кинокомедии, как «Артист из Кохановки» очень слабы и «зритель предлагает (по-видимому, даже без иронии) сдавать во ВГИК в качестве учебных пособий на тему: «Каких фильмов не нужно делать» (Славский, 1964).

Фильмы Г. Липшица никогда не были фаворитами советской кинокритики, но зрители и сегодня вспоминают комедию «Артист из Кохановки» добрым словом:

«На мой взгляд – чудесная украинская кинокомедия! Много интересных, неожиданных поворотов, юмора, острых ярких фраз, которые потом хочется цитировать, прекрасная игра актёров, задушевные песни и мелодии, зрелищность… Всё пропитано любовью к Родине… Очень удачный фильм» (Талья).

«Весьма и весьма прикольная комедия. Юмор не тупой и прямолинейный, а довольно тонкий и умный» (Картавый).

Усатый нянь. СССР, 1978. Режиссер Владимир Грамматиков. Сценаристы Андрей Вейцлер, Александр Мишарин. Актеры: Сергей Проханов, Людмила Шагалова, Елизавета Уварова, Сергей Бачурский и др. **26,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Грамматиков поставил 17 полнометражных фильмов, две из которых («Усатый нянь», «Всё наоборот») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Лоботряса Кешу (Сергей Проханов) определяют на работу в… детский сад…

В год выхода комедии «Усатый нянь» в прокат кинопресса отнеслась к нему доброжелательно.

Например, киновед Валентин Михалкович (1937-2006) в «Спутнике кинозрителя» писал, что это «веселый, суматошливый, озорной фильм» поставлен «отнюдь не для того, чтобы поразить нас изобретательныи сюжетным ходом – парень в няньках. Это фильм о том, как грустно и как не хочется расставаться с детством, и о том, что редко кому выпадает такое счастье – хоть ненадолго, хоть на минуту задержать это расставание и снова погрузиться в беззаботную и радостную пору детства» (Михалкович, 1978: 8).

Зрители и сегодня пишут об этой детсадовской комедии с обожанием:

«Великолепный фильм! Можно смотреть хоть сто раз! Очень хорошо подобраны артисты, интересный сценарий!» (Л. Антонова).

«Один из замечательных фильмов детства, который помнишь всю жизнь, всегда с удовольствием смотришь… Сергей Проханов – просто прелесть! Пластика, игра, музыкальность» (О. Томаш).

«Среди многих советских фильмов эта кинокартина, безусловно, занимает одно из первых мест. Я вообще по своей природе обожаю фильмы с участием детей… Но этот фильм – особенный» (Олька).

«Чудеснейший и добрейший фильм. Восхитительная работа взрослых артистов и детей-артистов. Всё так естественно, никакой фальши ни в одной сцене. Нянь в исполнении С. Проханова поначалу как-будто и сам ещё ребенок. Дети помогли ему повзрослеть, он полюбил их их всей душой, почувствовал ответственность за них. В конце фильма я не могу сдержать своих слез. Замечательная, детская музыка Алексея Рыбникова» (Альфия).

Старый знакомый. СССР, 1969. Режиссеры Игорь Ильинский и Аркадий Кольцатый (Кальцатый). Сценаристы Борис Ласкин, Владимир Поляков. Актеры: Игорь Ильинский, Николай Рыбников, Владимир Этуш, Сергей Филиппов, Мария Миронова, Тамара Носова, Наталья Селезнёва, Феликс Яворский, Алла Ларионова и др. **26,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Игорь Ильинский (1901–1987) известен, конечно же, в первую очередь как актер. В кино он поставил восемь картин, в основном это были фильмы–спектакли. В тысячу самых кассовых советских фильмов у И. Ильинского вошел только «Старый знакомый».

Трижды лауреат Сталинской премии кинооператор **Аркадий Кольцатый (1905–2002) как режиссер** поставил восемь фильмов («Пограничная тишина», «Старый знакомый», «Таинственный монах», «SOS над тайгой» и др.), три из которых («Нет и да», «Таинственный монах», «Старый знакомый») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент. В 1981 году А. Кольцатый эмигрировал в США и фильмов больше не снимал…

Не сомневаюсь, что сценаристам Борису Ласкину (1914–1983) и Владимиру Полякову (1909–1979) долгие годы не давало покоя то, что им не никак не удавалось повторить успех их главного сценарного хита – «Карнавальной ночи» (45,6 млн. зрителей): «Девушка с гитарой» (1958) собрала 32 млн. зрителей, а «Дайте жалобную книгу» (1965) – 30 млн.. Поэтому нет ничего удивительно в том, что они написали сценарий сиквела «Карнавальной ночи» под названием «Старый знакомый», где бюрократ в исполнении Игоря Ильинского переместился в кресло руководителя парка культуры и отдыха.

Вероятно, Б. Ласкин и В. Поляков предложили этот сценарий Эльдару Рязанову, но тот отказался, поэтому «Старого знакомого» взялись снимать Игорь Ильинский и Аркадий Кольцатый (который был оператором «Карнавальной ночи»).

Результат, увы, явно уступал «Карнавальной ночи» – как по части художественного качества, так и по части зрительского успеха. Но согласитесь, аудиторию в 26,6 млн. за первый год демонстрации маленькой не назовешь…

Мнения современных зрителей о «Старом знакомом» существенно расходятся:

Мнения «за»: «Отличный фильм, веселый про старого знакомого товарища Огурцова, мне он нравится и я с удовольствием его смотрю снова и снова» (Хома). «Этот фильм хорош уже тем, что в нем снимались наши любимые актеры. Еще раз встретиться с ними одно удовольствие» (Мегасфера).

Мнения «против»: «Фильм достаточно слабый: хромает драматургия, многие сюжетные линии не имеют развития, актеры нередко "переигрывают"... мне кажется, получился просто киноконцерт, а сцены с известными и любимыми актерами вставлены просто для "связки"» (Алексей). «Очень слабый фильм. Явная неудача. Нелепость на нелепости. Да, актёры прекрасные, тем более обидно за них» (Эква).

Медовый месяц. СССР, 1956. Режиссер Надежда Кошеверова. Сценаристы Климентий Минц, Евгений Помещиков. Актеры: Людмила Касаткина, Павел Кадочников, Татьяна Панкова, Зоя Фёдорова, Сергей Филиппов, Пётр Лобанов, Екатерина Савинова, Татьяна Пельтцер и др. **26,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Надежда Кошеверова (1902–1990) поставила 19 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Аринка», «Весна в Москве», «Золушка», «Каин XVIII», «Медовый месяц», «Осторожно, бабушка!», «Сегодня – новый аттракцион», «Укротительница тигров», «Шофёр поневоле») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

После успеха искрометной комедии «Укротительница тигров» (1956) Надежда Кошеверова снова снимает в главных ролях Людмилу Касаткину и Павла Кадочникова. И опять в комедии. На сей раз она называлась «Медовый месяц», и хотя она привлекла на десять млн. зрителей меньше, чем «Укротительница тигров», её успех был весьма впечатляющим.

Правда, реакция кинопрессы на «Медовый месяц» была довольно кислой. К примеру, критик Моисей Иофьев (1925–1959) писал на страницах журнала «Искусство кино», что «Медовый месяц» не использует скрытых возможностей коллизии, которую передает. Многие эффекты, лирические и комедийные, остались почему–то за кадром. В предыдущем фильме, созданном тем же коллективом, — в «Укротительнице тигров» — этот недостаток меньше обращал на себя внимание. Своеобразный сюжет и атмосфера искупали сухость любовного дуэта героев Касаткиной и Кадочникова. Броские эпизоды, яркие события делали ненужной детальную разработку отношений. Фильм оставлял цельное впечатление о девочке–победительнице, осуществившей дерзкую мечту. «Медовый месяц» по замыслу должен был стать произведением более скромным, но и более проникновенным. Но получилось наоборот: он менее интересен и убедителен. ... Метод работы с актером и метод показа человека на экране, принятый Кошеверовой, не оправдывают себя ни по отношению к сценарию, ни по отношению к Касаткиной, ни по отношению к Кадочникову. Если у Касаткиной есть внутреннее оправдание поведения героини — ее непосредственность и юность, — то П. Кадочников оказался в еще более трудном положении. Его герой — умный, целеустремленный, решительный и сердечный. Он должен иметь осознанную линию поведения, это человек цельных чувств. Кадочников, как актер, мог бы создать такой характер. Но в фильме он обижается и огорчается, как мальчик, он кажется странно наивным. Он выпускает из рук инициативу. Он всерьез принимает нападки и капризы Люды. Это, конечно, неоправданно. Невнимание к внутреннему действию уничтожает логику внешнего. Когда актер играет лишь ситуацию, она становится нежизненной, немотивированной» (Иофьев, 1957).

Зато зрители и сегодня с большой теплотой вспоминают «Медовый месяц»:

«Чудесный фильм, легкий, наивный, но в то же время актуальный и с серьёзными жизненными проблемами о приоритетах и ценностях – честности, любви, долге, важности своей профессии и карьере и эгоизме и желании устроиться помягче да получше» (Мими).

«Могу пересматривать постоянно и люблю куда больше "Укротительницы тигров". Фильм о семейной жизни такой сложной, но такой нужной. О взрослении вчерашней студентки» (Светония).

«Это мой любимый фильм, обожаю Люмилу Касаткину! Здесь она такая молодая!» (Инна).

Ар–хи–ме–ды! СССР, 1976. Режиссер Александр Павловский. Сценарист Юрий Киселев. Актеры: Сергей Иванов, Моисей Мурадян, Сергей Михайлов, Александр Игнатуша, Галина Сулима, Александр Хочинский, Владимир Меньшов, Любовь Стриженова, Гарри Бардин, Александр Масляков и др. **26,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Павловский (1947–2018) поставил 20 полнометражных игровых фильмов и сериалов, из которых наибольшую известность получил минисериал «Зеленый фургон» (1983). В тысячу самых кассовых советских кинолент входит музыкальная комедия Александра Павловского «Ар–хи–ме–ды!».

Зрительский успех музыкальной комедии "Ар-хи-ме-ды" можно объяснить лишь строгими запретами на западную поп и рок-музыку, свойственными эпохе 1970-х. Представьте себе хоть минуту, что отечественное телевидение 1975-1976 годов ежедневно показывало бы хоть десятую часть нынешнего музыкально-развлекательного потока, а на концертных площадках Москвы пели бы Лайза Минелли и Майкл Джексон со своей тогдашней семейной группой... Но на фоне песен Кобзона и Хиля даже скромный эстрадный репертуар, предложенный в "Ар-хи-ме-дах" Марком Минковым, казался тогдашней молодежи, штурмовавшей прилавки с "выброшенными" в продажу дисками каких-нибудь "Червоных гитар", вполне сносным. Тем паче, что одну из главных ролей в фильме сыграл обаятельный молодой актер Сергей Иванов, полюбившийся зрителям по фильму Леонида Быкова "В бой идут одни старики".

Так что к мнению тогдашних кинокритиков, пытавшихся в своих рецензиях анализировать очевидные сценарные и режиссерские слабости "Ар-хи-ме-дов", прислушались разве что самые "продвинутые" читатели отечественных киножурналов.

Сегодняшние зрители вспоминают картину «Ар–хи–ме–ды!» с ностальгическим чувством:

«Мне и моим подругам было по 14 лет. Я даже затрудняюсь сказать сколько раз (настолько много) мы посмотрели этот фильм, мы даже убегали с уроков – благо кинотеатр был близко. Нам все нравилось и актеры, которые снимались (особенно Сергей Иванов) и музыка, звучавшая в этом фильме» (Лариса).

«Весёлый музыкальный фильмец, прикольненький, пусть наивненький, но душок молодости, стремлений, азарта присутствует» (Помпей).

Семь нянек. СССР, 1962. Режиссер Ролан Быков. Сценаристы Валерий Фрид, Юлий Дунский. Актеры: Семён Морозов, Валентин Буров, Владимир Ивашов, Микаэла Дроздовская, Татьяна Надеждина, Наталья Батырева, Татьяна Карева, Виктор Хохряков, Валентин Зубков и др. **26,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Знаменитый **режиссер и актер Ролан Быков (1929–1998)** поставил 9 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Семь нянек», «Айболит–66», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», «Чучело») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

«Семь нянек» – самая кассовая комедия Ролана Быкова, в которой комсомольцы–активисты пытаются перевоспитать трудного подростка, а тот этому пытается сопротивляться...

Вот как писал о ней на страницах журнала «Искусство кино» кинокритик Василий Сухаревич (1912-1983): «Комедии «Семь нянек» стать по-настоящему острой, смешной и, наконец, истинно высокой мешает робость. Ведь схематизм характеров всех почти бел исключёния членов бригады коммунистического труда объясняется прежде всего тем, что авторы фильма не проявили твердого характера, побоялись хотя бы одного на них сделать смешным. А почему? Разве многочисленные теперь бригады коммунистического труда — это сонмы праведников? Разве люди объединились в них затем, чтобы подчеркнуть свои добродетели? Разве борьба за успехи в труде, за овладение техникой, знаниями не

сочетается в жизни людей с борьбой против косности, рутины, консерватизма, против всяческих пережитков прошлого в обществе, на предприятии, дома, в каждом на своих близких и, наконец, в самих себе? А разве эта борьба идёт по канонически правилам, как богослужение, и в ней не бывает острых поворотов, неожиданных событий, сомнений и даже вполне естественных ошибок? Разве в самом усердии, в самом желании семи нянек еще как-то и еще к чем-то себя проявить нет забавного, молодого зазнайства, нет оттенка тщеславия? Так уже сам замысел комедии давал возможность показать, что и в великом грешнике, который ведь только, в сущности, испорченный мальчишка, и в самих воспитателях, которые не так уже далеко от него ушли, еще сколько угодно детского и мальчишеского… Итак, главный недостаток этого фильма возник от неумения так соединить глубокое с мелким, великое с ничтожным и трагическое со смешным, чтобы оно служило наиболее верному отражению правды жизни» (Сухаревич, 1962: 49).

Сегодняшние зрители с удовольствием пересматривают эту смешную комедию:

«Очень нравится этот фильм. … Вроде смешной, наивный и легкий, а на самом деле грустный: очень жаль мальчишку. Взяли молодые ребята куклу, поиграли и бросили. Потом одумались, конечно, они же такие положительные… А пацану каково? … Р. Быков шутя такую больную тему поднял. И неразрешимую задачу поставил» (Марина).

«Я вообще фанатка этого фильма! Могу пересматривать бесконечно). Очень "живой" фильм, диалоги пускай наивные, но очень смешные и всегда в точку. …Прелестный фильм))» (Катя).

«Чудесный фильм не столько о трудный подростках и "няньках" сколько о человеческих отношениях и взрослении. Фильм одновременно трогательный смешной и серьезный. … смотреть можно бесконечно» (Светония).

«Члены молодежной бригады с простодушным энтузиазмом принялись за "воспитание" Афанасия, а в результате получилось, что трудный подросток их всех "перевоспитал". Фильм разоблачает комсомольское прекраснодушие и абстрактный гуманизм, не имеющие ничего общего с реальной действительностью» (А. Ефимов).

Забытая мелодия для флейты. СССР, 1987. Режиссер Эльдар Рязанов. Сценаристы Эмиль Брагинский, Эльдар Рязанов (по мотивам собственной пьесы «Аморальная история»). Актеры: Леонид Филатов, Татьяна Догилева, Ирина Купченко, Всеволод Санаев, Ольга Волкова, Сергей Арцибашев, Александр Ширвиндт, Валентин Гафт, Елена Майорова, Вацлав Дворжецкий, Елена Фадеева, Александр Панкратов–Чёрный, Пётр Меркурьев, Нина Агапова и др. **26,0 млн. зрителей за первый год демонстрации (по другим данным – 25,4 млн. зрителей).**

Режиссер Эльдар Рязанов (1927–2015) поставил 26 полнометражных игровых фильмов, 14 из которых («Служебный роман», «Невероятные приключения итальянцев в России», «Гусарская баллада», «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Вокзал для двоих», «Старики–разбойники», «Дайте жалобную книгу», «Берегись автомобиля», «Гараж», «Зигзаг удачи», «Совершенно серьёзно», «Жестокий романс», «Забытая мелодия для флейты») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент (и это не считая его телехитов – «Ирония судьбы» и «О бедном гусаре замолвите слово»).

Воспользовавшись «перестроечными вольностями», Эльдар Рязанов срочно перекроил свою давнюю (написанную совместно с Э. Брагинским) пьесу «Аморальная история» в сценарий сатирической комедии «Забытая мелодия для флейты».

Здесь не только бичуются чиновники от культуры, запрещающие все мало-мальски оригинальное, но звучит песня о всесильном начальстве, которое «не сеет, не пашет, не строит, а гордится общественным строем». Есть там и иные разоблачительные пассажи. Понятно, что раньше фильмы с такими эпизодами, даже если бы их удалось снять, моментально бы легли на «полку»…

Впрочем, комедия Э. Рязанова не претендует на значимость «Покаяния». Львиную долю экранного времени в фильме занимает история «тайной» любви женатого чиновника и медсестры.

Однако во всем – и в актерской игре, и в изобразительном решении, и в режиссуре ощущается какая-то приблизительность, небрежность, торопливость. Проблемность

«Забытой мелодии…», по сути, не выходит за рамки короткого фельетона, а любовная линия выглядит слабой калькой прежних рязановских love stories.

Так что мне по душе иное: скромность, ненавязчивая ироничность черно-белой грустной комедии Рязанова «Берегись автомобиля!». Да и едкий «Гараж», на мой взгляд, сказал о чиновниках и бюрократах гораздо больше, чем не тронутая купюрами «Забытая мелодия…».

Перестроечная пресса встретила этот фильм Эльдара Рязанова неоднозначно.

К примеру, кинокритик Евгений Громов (1931–2005) писал в «Советском экране», что «в прежних фильмах Рязанова Любовь облагораживала и преображала героев, в новом – она пасует перед трезвым расчетом и силой привычки. … Финал фильма несет в себе глубокий философский смысл. Всем нам надо свято помнить о ценностях вечных и великих, о своем долге перед умершими и живущими. Перед самим собой, наконец. Это тоже существенный момент нравственной перестройки, вне которого нет сегодня движения вперед» (Громов, 1987: 9).

А вот кинокритик Андрей Плахов утверждал, что «смех «Забытой мелодии» не веселит, не радует, не тревожит, не рвется сквозь слезы. Он имитируется, воспроизводится по тем же самым формулам, что безотказно действовали десять лет назад. Он, этот смех, существует в отработанной и замкнутой на себе системе аттракционов, где каждый артист знает, что дожидается своего бенефиса, где оживут московские анекдоты про псевдодружинников, сшибающих червонцы с греховных автомобильных парочек… В картине все пригнано, все соответствует моде, как в костюме, достойно сшитом по промышленной мерке, не хватает только изящества и прозрачной простоты замысла, что отличают вкус первоклассных мастеров. … Текучесть жизни, подвижность ее реалий словно отпечаталась в самом фильме: он напоминает деформированные здания, фундамент и первые этажи которых несут неизгладимый отпечаток старого доброго времени, а выше — надстройка, перестройка, иногда и косметический ремонт. Словом, перед нами и впрямь во всех смыслах «перестроечная» картина! Только что перестраивать, если речь идет о сложившейся структуре художественного мышления? И возможно ли это? И нужно ли? … Модель кино по Рязанову апробирована и в главных своих слагаемых–кирпичиках неуязвима. Но между этими кирпичиками, которые становятся все более громоздкими, все меньше воздуха искусства, который уходит вместе с ироничной краткостью, а щели заполняют дотошная сентиментальность и хорошо подготовленные экспромты. Не потому ли, что судьба рязановской иронии нередко складывалась противоположно реальным судьбам рязановских картин? Когда–то режиссер сетовал на идеологические бесчинства местных властей, препятствовавших показу его едких комедий в наших городах и весях. Противостояние выветривалось по мере того, как сатиру в его фильмах все активнее теснила мелодрама. Теперь бесчинствовала только критика. Говорят, «Забытая мелодия» тоже вызвала нарекания и растерянность у начальства. Возможно, чиновничьи души этот фильм и впрямь уязвил … Только, пожалуйста, как говорит наш знаменитый сатирик, «котлеты отдельно, а мухи отдельно». Иначе и бюрократ недозлится, и жестокий романс слезу не прошибет» (Плахов, 1987).

Мою статью о фильме «Забытая мелодия для флейты» можно прочесть здесь (Федоров, 1988).

Уже в XXI веке кинокритик Станислав Зельвенский подчеркивал, что «Рязанов умел и любил быть злым (вспомним, скажем, «Зигзаг удачи»), однако в истории неудачного грехопадения конформиста Филимонова не видно ни торжества, ни злорадства — одна искренняя тоска. … Чем свободнее нравы, тем легче сесть в лужу — и фильм с его «Песней бюрократа» в исполнении супругов Никитиных и прочими комическими куплетами прекрасно иллюстрирует эту несложную мысль. Но социальные типы еще не изменились, и Рязанов с Брагинским по–прежнему гениально их воспроизводят — и чиновника, и обитателей коммуналки, и образованную номенклатурную дочку. Тончайше чувствуя все еще советского человека, начиная от поведенческих и речевых характеристик (один Гафт, у которого были «шурочки–мурочки с одной медсестрой», чего стоит) и, заканчивая бытом. … Но этот мир подходил к концу, и в кинематографе Рязанова, начиная с «Мелодии», прописался сюрреализм — потеряв нужду в одном эзоповом языке, режиссер по собственной воле поспешно переключился на другой. Что впоследствии приводило в основном к конфузам, но только не здесь: через коммунальное чистилище с солдатами и

ликвидаторами, через тамбовский хор на авианосце эпоха дышит так, что дай бог каждому. Фирменный закадровый голос в «Мелодии» сменился обрывками из теле– и радиотрансляций, которые постоянно — уже с титров — жужжат на заднем плане (примета перестройки — вечно включенный телевизор): вместо автора–всезнайки со зрителем теперь разговаривает само время. Но все еще — с безошибочно узнаваемыми интонациями» (Зельвенский, 2015).

Мнения зрителей об этой работе Э. Рязанова и тогда, и сегодня неоднозначны.

Кому–то фильм очень нравится:

«Фильм великолепен. Самый лучший фильм, который я видел. Эльдар Рязанов – гений, это его самая сильная работа. ... Игра актёров неподражаема, а сюжет... Лучший фильм о любви и её предательстве» (И. Васильев). «Мне нравится этот фильм. Пересматривал его недавно, думал, он устарел (перестроечные дела)... Ничего подобного! Филатов и Догилева сыграли в нем одни из лучших своих ролей» (Леонид).

«Люблю этот фильм. Смотрю при любой возможности и не надоедает. Вечная история о любви и предательстве. Есть над чем посмеяться и чему посопереживать. Татьяну Догилеву не считаю своей любимой актрисой, но здесь она мне очень нравится, на мой взгляд – это лучшая ее роль. Сочувствую героиням Догилевой и Купченко. Две хорошие и умные женщины любят одного мужчину, не достойного их. Леонид Филатов сыграл точно и убедительно. Его герой, несмотря на весь свой внешний лоск, жалок и ничтожен. Но где–то в глубине души сочувствую и ему – все–таки он искренне любит Лиду и страдает от этого. И когда Лида кричит душераздирающе: "Ленечка, не умирай", я плачу вместе с ней и понимаю. Пусть он не её, пусть предатель, но только пусть не умирает...» (Тамара).

А кому–то, увы, нет:

«Не самый удачный фильм Эльдара Рязанова» (Ю.Медведева).

«Забыта перестройка, и этот фильм неинтересен» (Г. Воланов).

«Я люблю ранние фильмы Рязанова, этот слишком «перестроечный» (Вера).

Калиновая Роща. СССР, 1954. Режиссер Тимофей Левчук. Сценарист Александр Корнейчук (по собственной одноименной пьесе). Актеры: Юрий Шумский, Нонна Мордюкова, Наталья Ужвий, Ольга Кусенко, Михаил Кузнецов и др. **25,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Тимофей Левчук (1912–1998) – один из советских «киногенералов», за свою творческую карьеру поставил 18 фильмов, пять из которых («Два года над пропастью», «Калиновая роща», «Наследники», «Киевлянка», «Дума о Ковпаке» («Набат») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Председатель колхоза – бюрократ, и местные активисты решают с ним бороться...

Казалось бы, фильм–спектакль «Калиновая роща», сделанный в модном в 1950–х жанре колхозной мелодраматической комедии, давно позабыт зрителями. Но, оказывается, даже такие архаичные раритеты зрители иногда еще смотрят:

«Мужчины в фильме в основном толстенькие, квадратики такие – крепыши, в широких брюках. Ну, мода такая была. Женщины–девушки – тоже в теле под стать своим мужчинам:)» (Римма).

«Типичная "колхозная комедия", где "колхоз" – не только определение места действия, но и уровень конкретно этого фильма!;)) Сначала никак не мог понять почему эта картина у меня не "идёт"; ближе к середине понял – крайне неудачный кастинг» (Г. Воланов).

Штрафной удар. СССР, 1963. Режиссер Вениамин Дорман. Сценаристы Владлен Бахнов, Яков Костюковский. Актеры: Михаил Пуговкин, Лилиана Алешникова, Владимир Трещалов, Владимир Яновскис, Владимир Высоцкий, Владимир Гудков, Игорь Пушкарёв, Георгий Тусузов, Юрий Медведев и др. **25,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вениамин Дорман (1927–1988) за свою карьеру поставил 19 полнометражных игровых фильмов разных жанров, многие из которых («Штрафной удар», «Легкая жизнь», «Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Возвращение резидента»,

«Земля, до востребования», «Пропавшая экспедиция», «Золотая речка», «Ночное происшествие», «Похищение Савойи», «Медный ангел») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Спортивная комедия «Штрафной удар» из числа самых кассовых фильмов В. Дормана, однако в год выхода этой ленты в кинопрокат кинопресса отнеслась к ней довольно сурово: «Авторы фильма явно тяготеют к условному юмору. Они берут за принцип: прежде всего вызвать смех и совсем не обязательно согласовывать происходящее с действительностью. ... авторов фильма занимают не столько реальные жизненные обстоятельства действия, сколько тот условный комедийный эффект, который можно извлечь из придуманной ситуации. ... Таким образом, не обросший живой плотью жизни замысле повисает в воздухе, как голый каркас недостроенного здания. И мы оказываемся в условной стране. «Комическое само по себе» – вот, собственно, негласный девиз картины» (Сечин, 1963: 51-52).

А вот многие сегодняшние зрители «Штрафной удар» вспоминают с удовольствием:

«Фильм до сих пор смотрится, как говорится, на одном дыхании, несмотря на то, что с момента выхода видел его много раз. Здоровый юмор. Чувствуется, что и актёры играют с удовольствием» (Глеб).

«Смотрел с удовольствием, актеры – замечательные!» (Зритель).

«Прямолинейность сатирической дидактики не делает фильм скучным, о ней можно практически и не вспоминать, увлекшись авантюрой героев. ... По сути, этот фильм подспудно констатирует наличие в Советском Союзе существование самого что ни на есть профессионального спорта, чисто условно прикрепленного к профсоюзам, трудовым организациям и пр.» (Теренс).

Влюблен по собственному желанию. СССР, 1982. Режиссер Сергей Микаэлян**.** Сценаристы: Сергей Микаэлян, Александр Васинский, Виктор Мережко. Актеры: Олег Янковский, Евгения Глушенко, Всеволод Шиловский, Ирина Резникова и др. **25,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Микаэлян (1923–2016) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Иду на грозу», «Расскажи мне о себе», «Влюблен по собственному желанию», «Рейс 222») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Мелодраматическая комедия «Влюблен по собственному желанию» о том как бывший известный спортсмен пытается приспособиться к обычной жизни и встречает свою любовь – одна из самых кассовых работ Сергея Микаэляна, отмеченная блестящими актерскими работами Олега Янковского (1944–2009) и Евгении Глушенко.

Эту картину очень тепло встретили и зрители, и кинокритики.

Так кинокритик Татьяна Иванова в журнале «Советский экран» утверждала, что «Вериными устами авторы хотели бы внушить и Игорю и нам, зрителям, великий дар доверия к жизни. А уж сама жизнь, если научиться ей доверять, повелит и поможет каждому чем–то в ней отличиться, кем–то в ней стать. Если угодно, устами Веры в фильме провозглашен вечный гуманистический тезис о том, что сам человек и есть высшая мера вещей, о том, что неисчислимы, неисчерпаемы ценности каждой человеческой личности» (Иванова, 1983: 7).

А писатель, журналист и кинокритик Ольга Кучкина в журнале «Искусство кино» в своих рассуждениях подчеркивала, что личностью надобно еще стать: «Следует отдать должное вкусу и такту авторов картины. Прямое, прямолинейное рассмотрение вопроса грозило бы скукой, нравоучительностью и, может быть, даже неловкостью. Поданная с юмором, с обратным как бы знаком непритязательности и необязательности, когда ни на чем вроде и не настаивают, добродушно посмеиваются, фабула начинает работать как надо. Фильм несет в высшей степени гуманную и обнадеживающую мысль. Не ту, в общем, известную, что всякий так называемый простой человек есть личность, стоит только приглядеться (мысль не абсолютно истинную). А ту, что каждый может стать ею, личностью, обретя себя, приложив к этому усилия, но не минимум их, а максимум» (Кучкина, 1983: 56).

Фильм «Влюблен по собственному желанию» остается востребованным и сегодня, так как социально–психологические проблемы, поставленные в этой картине, относятся к числу вечных...

Правда, мнения современных зрителей об этой картине далеко не едины.

«За»:

«Фильм очень трогательный, милый, вызывающий и смех и слезы. Янковский и Глушенко, замечательный дуэт у них получился. Янковского с нами уже нет, вот теперь только остается пересматривать его работы и плакать, потому что ничего подобного больше не будет» (Яна).

«Потрясающий фильм! ... Фильм, действительно, шедевр! Последняя сцена признания в любви – одна из самых сильных в кино. ... Это великий фильм! И памятник при жизни надо поставить его создателям за то, что они не побоялись затронуть такую страшную тему, как жизнь спортсменов после спорта. Очень спорт красиво преподносился всегда, а здесь показали, что он есть на самом деле – жестокий Молох, который перемалывает людей. Сколько таких как Игорь просто спилось и умерло под забором! В совсем еще молодом возрасте такие люди из славы мгновенно попадали в забвение, лишались всех привилегий и с подорванным здоровьем не знали куда идти и что делать в обычной жизни. И сколько семей из–за этого разрушилось! ... Повторюсь –потрясающий фильм!» (Мирьям).

«Против»:

«Надо же, мне всегда казалось, что фильм снят в Ленинграде, – однако это, конечно же, Москва. Тогда, вначале 1980–х, фильм не понравился, показался слабым, ненатуральным, надуманным, – даже если "не замечать" весьма неестественную завязку, когда главные герои дают себе установку влюбиться друг в друга, – но пускай, это ведь комедия, и именно в этом ее смысл. Но отказ героя Янковского от хорошего места работы с загранкомандировками, – это ни в какие ворота не лезет; да, конечно, у станка проще, никакой ответственности, но ведь деградировал как, – а тут прекрасную возможность подняться ему на блюдечке подносят, а он кочевряжится. Библиотекарша в исполнении Глушенко весьма достоверна, таких "старых девушек" не от мира сего было много, – и даже то, что ее так нагло обманули с кофточкой, а она этого даже не поняла, – не выходит за рамки образа. Характеры остальных персонажей прописаны очень слабо (за исключением героя Шиловского). Безобразная сцена истерики главной героини с выкриками ненависти в адрес матери смотрелась неадекватно, вызывала неловкость за нее, – из–за чего (кого) такие страсти? Финал чересчур мелодраматичен (это картинное падение героини к ногам героя, это ее "теперь и умереть не жаль", – перебор). Часто восприятие фильмов с прошествием лет и десятилетий меняется с минуса на плюс и обратно. Забавно, что пересмотрев этот фильм через 30+ лет, – впечатление осталось тем (Руссе).

«Смотрела с большими надеждами, но фильм, к сожалению, не понравился совершенно. Именно что отсутствием жизненной правды. Главная героиня – какая–то неприятная резонерка, все время говорит заученными фразами. Ум? Но ведь ум – это, прежде всего, представление об уместности всего, что ты делаешь, что говоришь и что на себя надеваешь... А это какая–то заучка, знающая жизнь только из книг и из пионерских лозунгов, но уверенная в том, что все знает лучше всех. Такие шли в советские времена в комсорги или парторги... Хотя от природы героиня Евгения Глушенко вполне себе симпатичная женщина, все проблемы ее Веры – в одежде, прическе, отсутствии имиджа и глупой зауми. ... И на фоне вот этой вот заумной дури – какие–то неожиданные срывы (в библиотеке на коллегу, дома на мать). В этих срывах видна настоящая Вера – ужасно неуверенная в себе, до дрожи боящаяся потерять мужчину и знающая, что удержать ей его нечем. Что касается героя Янковского – ну, тут явный мискаст. Янковский – просто адски красивый и привлекательный мужчина, во что его не облачи, хоть даже в растянутые треники. Да еще и легко знакомится – Наташку на сеновал вон как быстро сманил. У таких мужиков, даже если они потеряли работу и спиваются, обычно есть несколько женщин из их бурного прошлого, которые их до сих пор любят, ждут и готовы содержать, пока любимый "ищет себя". ... И никогда бы его не привлекла такая дурочка, как Вера со своими теориями. ... Так что видеть в Игоре неудачника, конченого человека откровенно мешает красота и шарм Янковского. Если бы в роли Игоря был, например, Андрей Мягков или Шиловский, вот тогда они с Верой были бы парой» (Кларочка).

Суета сует. СССР, 1979. Режиссер Алла Сурикова. Сценарист Эмиль Брагинский. Актеры: Галина Польских, Фрунзик Мкртчян, Леонид Куравлёв, Светлана Петросьянц, Анна Варпаховская, Сергей Иванов, Леонид Харитонов, Людмила Иванова, Яна Поплавская, Наталья Крачковская, Борислав Брондуков и др. **25,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алла Сурикова поставила 20 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Суета сует», «Будьте моим мужем», «Человек с бульвара Капуцинов») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Бытовая комедия на этическую тему — так в самых общих чертах можно сформулировать жанрово-тематические особенности фильма Э. Брагинского и А. Суриковой «Суета сует».

Само по себе понятие этическая тема, взятое вне структуры этой картины, как-то невольно, согласно сложившимся, киностереотипам (разумеется, не лучших образцов) ассоциируется с дидактикой, скучными нравоучениями, разжевыванием прописных истин. Но стоит прочесть фамилию сценариста — и наши безрадостные аналогии моментально улетучиваются.

Нет нужды перечислять получившие заслуженное зрительское, признание работы Э. Брагинского. Нет смысла и доказывать, что большинство из них посвящены серьезным моральным проблемам современности. Сценариев исторического жанра Э. Брагинский не пишет, а «чистая» комедия у него по сути дела одна — про итальянцев в России.

И надо сказать, что режиссер Алла Сурикова пошла вслед за сценаристом, развивая заложенные в сценарии возможности. В первую очередь это относится к точному выбору актеров на главные роли. Наверное, немалой частью успеха фильм обязан неожиданному и блестящему сочетанию двух противоположных актерских индивидуальностей — Фрунзика Мкртчана и Галины Польских.

Меньше повезло молодым героям, особенно таксисту Васе. Обаятельному, моментально располагающему к себе Сергею Иванову для создания образа даны минимальные возможности. Поэтому Вася выглядит, скорее, слепком с предыдущих работ актера, причем слепком нечетким и бледным....

Но вернемся к главному. О чем же рассказывает нам «Суета сует»?

Подобно большинству сценариев Э. Брагинского, в основу картины положена история абсолютно жизненная, отнюдь не смешная, напротив — даже грустная: муж уходит от жены, с которой прожил девятнадцать лет, к другой женщине...

Плохо? Если рассматривать поступок изолированно, то, конечно, да. Но на деле выходит иначе, и авторы не спешат вынести героям фильма безапелляционный приговор.

Борис Иванович (Ф. Мкртчан) — человек очень хороший: добрый, честный, горячо любящий свою 18-ти летнюю дочь Наташу. И Марина Петровна — хорошая женщина, отличный работник загса, бережно относящаяся к государственному имуществу: «Вас много (обращение к новобрачным), а ковер — один. Сойдите с ковра».

Да и «коварная разлучница» Лиза (А. Варпаховская) — тоже не исчадие ада: прекрасно готовит, трогательно ухаживает за новоявленным «Борюсей». Правда, есть у нее один недостаток, ей в сущности безразлично, за кем ухаживать и кому готовить («Мужчины теперь такая редкость!»).

Постепенно авторы «Суеты сует» ненавязчиво, с помощью достоверных, может быть, лишь чуть утрированных ситуаций, поступков, характеров приводят нас к главной идее картины: а не теряем ли мы порой искренность чувств в бытовых мелочах, однообразии будней, в «привычном» «Как, дела на работе?», «Ну, я пошел...» и т.д. Ибо не только музы, но и любовь не терпит суеты...

Так всегдашняя уверенность в собственной правоте сменяется у Марины Петровны сомнениями, заставляет сделать переоценку ценностей. Она понимает, как дорог и близок ей муж, и что, я конечном счете, он должен вернуться не «во имя дочери», уже достаточно взрослой и собирающейся к тому же замуж, а во имя любви... А Борис Иванович убеждается, что Лиза при всех ее достоинствах слишком далека от него духовно, и между ними никогда не возникнет взаимопонимание...

Счастливый финал фильма не кажется натяжкой, неким обязательным довеском, моралью темы. Он совершенно естествен и органичен как с условных рамках комедии, так и в психологическом отношении.

Говорить о сложных, неоднозначных вещах, «не теряя чувства юмора», — качество довольно резкое. Вот почему приятно осознать, что вслед за Э. Брагинским, Э. Рязановым, Г. Данелия и другими мастерами советской комедия по этому «тернистому пути» пошла Алла Сурикова...

Комедия «Суета сует» с блестящим дуэтом Галины Польских и Фрунзика Мкртчяна – одна из самых кассовых работ Аллы Суриковой, и в год проката эта картина была тепло принята и публикой, и прессой.

К примеру, кинокритик Николай Суменов (1938–2014) писал, что «здесь, как и в других сценариях Брагинского есть своя художественная логика, которую почувствовала и воплотила на экране ... Алла Сурикова. Своя логика и своя правда – Добро обязательно должно праздновать победу» (Суменов, 1979: 4).

Кинозрители и сегодня любят пересматривать эту комедию:

«Отличная комедия. Можно смотреть бесконечно и не надоест. Г. Польских и Ф. Мкртчян просто великолепны, а многие фразы из фильма уже давно стали крылатыми» (Татьяна).

«Просто не могу передать до какой степени я обожаю этот фильм! Я люблю в нем всё: такой, казалось бы, простой житейский сценарий, диалоги, которые "пошли в народ", хорошую режиссерскую работу, качественную работу операторов, превосходное, лирическое, душевное музыкальное сопровождение и гениальный актерский ансамбль! Все актеры – это 100% попадание! Но нельзя не выделить это чудо актерского дуэта – Фрунзика Мкртчяна и Галину Польских! ... Прекрасный фильм! (Ася).

«Хорошее кино, доброе, радостное, даже жизнеутверждающее. Я думаю, что во многом именно благодаря непохожести дарований Фрунзе Мкртчяна и Галины Польских фильм получился таким запоминающимся и ярким. ... Спасибо авторам и актёрам!» (Нина).

Меж высоких хлебов. СССР, 1971. Режиссер Леонид Миллионщиков. Сценаристы Иван Стаднюк, Леонид Миллионщиков. Актеры: Евгений Леонов, Зинаида Дехтярёва, Маргарита Криницына, Галина Микеладзе, Лев Прыгунов и др. **25,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Леонид Миллионщиков поставил всего два полнометражных игровых фильма («Меж высоких хлебов» и «Живите в радости»). Оба были комедиями, и одному из них – колхозно–антиалкогольной комедии «Меж высоких хлебов» посчастливилось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Деревенский конюх Павло никогда не отказывается от выпивки, а она, как известно, до добра часто не доводит...

Кинокритик Наталья Ильина (1914–1994) в журнале «Искусство кино», откровенно иронизируя над творением Ивана Стаднюка и Леонида Миллионщикова, писала, что главное в этом комедии «то, что авторы крепко держатся своей основной темы, настойчиво твердя о губительности алкоголя, и в сторону зрителя не уводят» (Ильина, 1971: 64).

А вот многим зрителям эта комедия нравится и сегодня:

«Очень тёплый, добрый, душевный фильм! Сразу полюбила его – лето, тепло, любовь, добрый юмор, бескрайние поля нашей Родины... Посмотрела его, как обычно, несколько раз. ... Пытаюсь понять, в чём магия этого фильма. Думаю, именно в искренней, высокопрофессиональной игре обаятельного Евгения Леонова и милой Зинаиды Дехтярёвой, в мастерски переданном Маргаритой Криницыной образе вдовой Тодоски, беззаветно полюбившей Стручка... В очаровательных видах украинского села, его предместий и полей, прекрасной природе. А ещё – магия добрых человеческих отношений. Жаль, что ушла та эпоха, и остались лишь милые отголоски – бесподобные фильмы, песни, стихи, музыка, книги. Наверное, моё поколение – поколение рождённых в семидесятые – последнее, захватившее ту эпоху в сознательном возрасте» (Катерина).

Зайчик. СССР, 1965. Режиссер Леонид Быков. Сценаристы: Михаил Гиндин, Ким Рыжов, Генрих Рябкин. Актеры: Леонид Быков, Ольга Красина, Игорь Горбачёв, Сергей Филиппов, Георгий Вицин, Алексей Смирнов, Игорь Дмитриев, Лев Степанов, Гликерия Богданова–Чеснокова и др. **25,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Замечательный актер Леонид Быков (1928–1979) в качестве режиссера поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, три из которых («Зайчик», «В бой идут одни «старики», «Аты–баты, шли солдаты») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

У главного героя этой комедии фамилия такая – Зайчик. Он человек добрый и душевный, не терпящий бюрократов и всё еще верящий в справедливость на Земле. А трудностей у Зайчика в этой жизни хватает...

Комедия «Зайчик» – режиссерский дебют в полнометражном кино Леонида Быкова была встречена зрителями и кинокритиками практически полярно.

Кинокритики к этой теплой лирической комедии (правда, с грустинкой) отнеслись враждебно, утверждая, что «штампы, идущие от кинематографа «дедушек» и «бабушек», «зайчиков» и «черноморочек», живучи и упрямы. Они не хотят уходить и освобождать места» (Бауман, 1967, с.175).

И даже в том случае, когда оценка фильма Леонида Быкова была в целом доброжелательной, она омрачалась горькой критической пилюлей: «История робкого человека рассказана в фильме с той лёгкостью и непринуждённостью, которые так необходимы в комедии. Но юмор, весёлая шутка, острота не исчерпывают содержания фильма "Зайчик". Отдельные его эпизоды приобретают звучание сатирическое. У этой кинокомедии есть точный адрес: она высмеивает бездушных формалистов, бюрократов, губящих всякое живое дело... Но не всё удалось в фильме. Главный упрёк следует сделать сценаристам, которые не сумели слить воедино отдельные эпизоды. Их соединение чисто механическое, не обусловленное логическим, естественным течением действия» (Калентьева, 1965).

Более того, и в год смерти Леонида Быкова кинокритик Сергей Тримбач писал, что «актёр, ставший ещё и режиссёром, автором фильма, отклонился от себя — каким мы его знали прежде — в сторону чистой эксцентрики. Традиционный быковский персонаж все свои превращения на сей раз претерпевал, так сказать, в "принудительном" порядке. Сюжетные повороты в "Зайчике" не скрыты, не растворены в самой материи фильма, они всегда строго функциональны. Мне кажется, что всё это не в природе таланта Быкова. Поэтому "Зайчик" и не смог стать настоящим быковским фильмом. Своё было не найдено, оно было только отброшено» (Тримбач, 1978: 80).

И только в XXI веке С. Кудрявцев подошел к фильму не с критикой, а пониманием режиссерского замысла «Зайчика»: «Согласно принятому в нашем искусстве понятию о разрешении конфликта, персонаж был просто обязан добиться человеческой справедливости и устыдить тем самым всех сомневавшихся и посмеивавшихся. Однако есть в прежнем лирическом и задушевном персонаже уже какой–то необъяснимый надлом, будто тревожит его поневоле гамлетовский вопрос. ... Леонидом Быковым как актёром и режиссёром прозорливо угадано, что таким, как Зайчик, надлежащее место только в героическом прошлом... А в современности они рискуют превратиться в потешных жителей, местных уникумов, людей не от мира сего, почти что блаженных, от которых единственная радость в жизни – быть предметом зубоскальства для скучающих сограждан» (Кудрявцев, 2006).

Мнения зрителей XXI века относительно «Зайчика» существенно расходятся.

«За»:

«Мне кажется, что «Зайчик» – это один из тех удивительных фильмов, очень светлых, оптимистичных, очень добрых, которые хочется смотреть и пересматривать снова и снова! Ещё одна пронзительная режиссёрская и актёрская работа Леонида Фёдоровича Быкова!:) Разве может кого–то оставить равнодушным этот очень ранимый, нежный и трогательный гримёр с удивительной фамилией и открытой, чуткой и застенчивой душой? Глядя на него, очень хочется верить, что и у меня, и у других зрителей, всё в жизни будет хорошо и радостно! Даже если очень тяжело на сердце...

Огромное Спасибо потрясающему Режиссёру и необыкновенно талантливейшим Актёрам за это «лекарство» от грусти и безысходности! Спасибо! Прекрасная картина!» (Е. Уфимова).

«Фильм замечательный! Очень меткая, блестящая сатира. И в то же время от фильма исходит необыкновенный заряд положительной энергии и добра. Невероятное совмещение заведомо несовместимых понятий. Впрочем, талант он и есть талант!» (Наталья).

«Я настолько люблю Быкова, что мне все созданные им фильмы кажутся прекрасными. Можно не помнить какие–то детали и эпизоды в "Зайчике", это не главное. Удивительное свойство этого фильма – его современность, перекличка с нашей жизнью. Те же бюрократы, далёкие от нужд людей (восхитительная роль И. Горбачёва), те же руководители, хамски относящиеся к подчинённым, та же невозможность жить в нормальном дворе... Можно сказать, что всё это в наши дни приобрело устрашающее впечатление. Сатира не устарела. Зайчик в фильме – один воин в поле, воевал–воевал, увидел, что надо звать на помощь. Люди должны отстаивать общие интересы вместе» (Калинка).

«Против»:

«По–моему, просто ужасно. Опять же – такие артисты, а фильм жуткий. Слишком назидательный, с тяжеловесным юмором. Мне кажется, что комедия – не самый лучший жанр для Быкова–режиссера» (А. Лепесткова).

«Фильм слабый. Очень. скетчевые диалоги, фрагментарность ("номера", иными словами), пощипывание проблем (обалденная смелость сыграть бюрократа), малобюджетность прет, в кадре – ни одной развалины – аккуратные хрущевки» (Нелюблюкепкин).

За витриной универмага. СССР, 1956. Режиссер Самсон Самсонов. Сценаристы Алексей Каплер, Самсон Самсонов. Актеры: Иван Дмитриев, Наталья Медведева, Микаэла Дроздовская, Олег Анофриев, Светлана Дружинина, Анатолий Кузнецов, Борис Тенин и др. **25,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Самсон Самсонов (1921–2002) поставил 20 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Оптимистическая трагедия», «Огненные вёрсты», «За витриной универмага», «Каждый вечер в одиннадцать», «Одиноким предоставляется общежитие», «Попрыгунья», «Журавль в небе», «Танцплощадка») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Зав. секцией в универмаге требует от директора швейной фабрики улучшить качество продукции. А тут еще универмаге обнаруживается недостача...

Советская кинокритика отнеслась к комедии «За витриной универмага» негативно.

Так киновед Ростислав Юренев (1912-2002) бы уверен, что фильм «совершенно не смешон», а «режиссура оказалась слабее драматургии, тоже не блещущей особыми достоинствами» (Юренев, 1961).

Самой известной работой Самсона Самсонова стала «Оптимистическая трагедия», но и у комедии «За витриной универмага» есть свои почитатели, которые и сегодня вспоминают ее с большой симпатией:

«Прекрасная ... лирическая комедия с элементами детектива. Фильм нисколько не устарел и смотрится с удовольствием, как и многие фильмы 50–х. – времени расцвета нашего кинематографа. Главное – этот фильм про любовь, а разве тема любви – не вечная тема?» (Н. Волкова).

«Один из моих любимых фильмов, который могу смотреть без конца, Но, объективности ради, конечно же, из–за ностальгии по тому времени. Но до чего же хороша музыка» (Окталина).

Но есть, конечно, и иной взгляд на этот фильм:

«Очень слащавая, надуманная и несмешная комедия, в актерской игре жуткая театральщина, впрочем, характерная для многих фильмов 50–х годов. Безнадежно устаревший фильм» (Б. Нежданов).

Я встретил девушку. СССР, 1957. Режиссер Рафаил Перельштейн. Сценарист Елизавета Смирнова. Актеры: Асли Бурханов, Роза Акобирова, София Туйбаева и др. **25,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Рафаил Перельштейн (1909–1978) за свою творческую карьеру поставил всего четыре полнометражных игровых картины, из которых в тысячу самых популярных советских кинолент вошли музыкальная комедия «Я встретил девушку» и шпионская драма «Человек меняет кожу».

Увы, мне не удалось найти никакой информации о том, почему кинокарьера Рафаила Перельштейна резко оборвалась в 1960 году, и что он делал в последние двадцать лет свой жизни…

Замечательный голос главной героини этой комедии нравится всем в городе, и у нее растет число поклонников…

В «Истории советского кино» отмечалось, что несмотря на то, что картина «Я встретил девушку» «грешила некоторой декоративностью, она в целом удачно использовала возможности жанра лирической комедии» (История советского кино. Т. 4. М., 1978. С. 260).

Зрительский успех таджикского фильма «Я встретил девушку», где не было известных актеров, выдающейся драматургии и режиссуры, на мой взгляд, во многом объясняется музыкальными номерами и яркими красками и общей «оттепельной» атмосферой доброжелательности, которая сложилась во второй половине 1950–х в советском развлекательном кино.

Об этом говорят и отзывы нынешних зрителей:

«Замечательное советское кино! Фильм будит добрые воспоминания детства, в местном клубе авиагородка его крутили лет десять, собирая полные залы, а по радио и на улицах ещё лет двадцать распевали "Я встретил девушку ..."» (Танюша).

Соло для слона с оркестром. СССР–ЧССР, 1976. Режиссер Ольдржих Липский. Сценаристы: Морис Слободской, Олдржих Липский, Яков Костюковский, Милош Мацоурек. Актеры: Наталья Варлей, Евгений Леонов, Ива Янжурова, Иржи Совак, Леонид Куравлёв, Александр Леньков, Юрий Волынцев, Савелий Крамаров, Алексей Смирнов, Павел Винник и др. **24,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Олдржих Липский (1924–1986) поставил 13 развлекательных фильмов («Адела еще не ужинала», «Да здравствуют духи!», «Тайна Карпатского замка» и др.), из которых советским зрителям особенно запомнился пародийный «Лимонадный Джо» (1964).

Снятая по сценарию драматургов лучших гайдаевских комедий Морис Слободского и Якова Костюковского, цирковая музыкальная комедия «Соло для слона с оркестром» имела успех – как у советских, так и у чешских зрителей.

Сегодняшние зрители вспоминают эту комедию с удовольствием:

«Отличный фильм. Можно смотреть в любом возрасте. ... Были же мастера!» (Слава).

«Прекрасный, легкий, незаслуженно забытый музыкально–развлекательный фильм! Как приятно увидеть наших горячо любимых артистов… Отличные цирковые номера, наша гордость – советский цирк!» (Маргуша).

Черноморочка. СССР, 1960. Режиссер Алексей Коренев. Сценарист Евгений Помещиков. Актеры: Светлана Живанкова, Владимир Земляникин, Константин Кульчицкий, Олег Борисов, Дмитрий Франько, Дая Смирнова, Юрий Сарычев, Николай Яковченко, Сергей Мартинсон, Тамара Носова и др. **24,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Коренев (1927–1995) поставил 13 фильмов, большинство из которых были комедиями. Самая его популярная у зрителей работа – это, конечно же, телевизионная «Большая перемена», но две его кинокомедии («Акселератка», «Черноморочка») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Симпатичная Софийка любит петь и хочет стать певицей, но ее ухажер считает,что это несерьезно...

В год выхода музкомедии «Черноморочка» в прокат она оказалась легкой и беззащитной мишенью для советских кинокритиков:

«Монументально, помпезно, сверкающе — только исчезло обаяние и простота искусства, создаваемого народом. Недавно мы увидели тому наглядное подтверждение, правда, не на сцене, а на киноэкране, в фильме «Черноморочка» (Игнатьева, 1960: 143).

«Такие картины, как «Годы молодые», «Черноморочка» ... выдают дешевую побрякушку за эстетический идеал, формируют у части зрителей ложные представления о прекрасном» (Капралов, 1960: 6).

Низкий художественный уровень «Черноморочки» не поленился отметить даже философ Валентин Толстых (1929–2019), утверждая, что эта одна из «самых грустных творческих неудач под сенью капризной музы комедии... [стала] притчей во языцех и в критике, и у взыскательных зрителей» (Толстых, 1965: 249).

Даже спустя 15 лет после выхода это дебютной Алексея Коренева киновед Иван Корниенко (1910–1975) продолжал борьбу с «дурным вкусом», напоминая, что «Королеву бензоколонки», «Годы молодые» и «Черноморочку» «пресса встретила суровой критикой».

А вот современные зрители эту незамысловатую комедию со смешным С. Мартинсоном в роли джазмена–неудачника по–прежнему любят: «Лёгкий, добрый и весёлый фильм» (В. Волкова). «Песни чудесные, и, конечно, Светлана Живанкова и Олег Борисов практически "сделали" этот фильм» (Ёж).

За двумя зайцами. СССР, 1961. Режиссер и сценарист Виктор Иванов (по одноименной комедии М.П. Старицкого). Актеры: Олег Борисов, Маргарита Криницына, Николай Яковченко, Анна Кушниренко, Нонна Копержинская, Наталья Наум, Анатолий Юрченко, Таисия Литвиненко, Константин Ершов, Ольга Викландт и др. **24,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Иванов (1909–1981) поставил 11 полнометражных игровых фильмов (в основном это были комедии), четыре из которых («За двумя зайцами», «Олекса Довбуш», «Ключи от неба», «Ни пуха, ни пера») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Киновед Иван Корниенко (1910–1975) писал о ставшей своего рода культовой у многих зрителей комедии «За двумя зайцами» так: «режиссер В. Иванов ... дал волю своей щедрой фантазии. Он поставил фильм в интересной манере, родственной в стилистическом отношении народному театру — бурлеску, райку. Произведение Старицкого «пошло навстречу» творческим стремлениям режиссера и заискрилось на экране чисто кинематографическими находками. Блеснули мастерством актеры О. Борисов, Н. Копержинская, М. Криницына. В этой работе проявились лучшие творческие особенности режиссера» (Корниенко, 1975: 182).

Уже в XXI веке кинокритик Михаил Иванов оценивает комедию «За двумя зайцами» столь же высоко: «Гениальная комедия... Борисов просто великолепен в роли молодого бездельника... В фильме столько смешных ситуаций, фраз, ставших крылатыми, столько удачных находок, а актеры играют с таким вдохновением, что фильм можно смело называть классикой отечественной комедии, а смотреть ее можно сколько угодно раз – настроение поднимается неизменно» (Иванов, 2001).

Эта комедия и сегодня остается востребованной многими зрителями:

«Обожаю этот фильм. Прекрасная комедия, шедевр! Актёры чудесные, снято – слов нет, как здорово!» (Людмила).

«Очень люблю этот фильм. Замечательные актеры, веселый фон повествования» (Стаси).

«Борисов в этой комедии – настоящая звезда!» (Иван).

А ведь картина имела шанс даже не выйти во всесоюзный прокат. Украинским киночиновникам фильм очень не понравился, и они поначалу планировали выпустить его ограниченным тиражом и только в пределах УССР...

Лёгкая жизнь. СССР, 1964. Режиссер Вениамин Дорман. Сценарист Владлен Бахнов. Актеры: Юрий Яковлев, Фаина Раневская, Надежда Румянцева, Нинель Мышкова, Всеволод Сафонов, Вера Марецкая, Ростислав Плятт, Георгий Тусузов и др. **24,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вениамин Дорман (1927–1988) за свою карьеру поставил 19 полнометражных игровых фильмов разных жанров, многие из которых («Штрафной удар», «Легкая жизнь», «Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Возвращение резидента», «Земля, до востребования», «Пропавшая экспедиция», «Золотая речка», «Ночное происшествие», «Похищение Савойи», «Медный ангел») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Выпускник химического вуза работает зав. химчисткой и неплохо зарабатывает на «частных» заказах, но такая «легкая жизнь» не может длиться вечно...

Киновед Наталья Ларгина считает, что в отличие от предыдущей комедии В. Дормана «Штрафной удар», «в «Легкой жизни» высмеивается не конкретная ситуация, а образ жизни и мыслей в целом. Она выходит из рамок социально–бытового конфликта, характерного для анекдота и фельетона. В картине обозначены явления более высокого порядка, которые актуальны для времени. Кризис самоопределения, переживаемый героем... в фильме дается своеобразная панорама творческой интеллигенции, сделавшей или делающей тот или иной моральный или трудовой выбор» (Ларгина, 2010: 157).

Многие сегодняшние зрители готовы вновь пересматривать эту комедию, отбрасывая в сторону ее конъюнктурный контекст борьбы с «частнособственническими пережитками»:

«И жизнь легкая и фильме легкий, веселый. Контраст огромного Яковлева и маленькой Румянцевой в роли его сестры – уморителен. Марецкая, Плятт, Сафонов, Мышкова, Румянцева, Яковлев, Раневская, Тусузов – просто парад звезд! Смотрю и наслаждаюсь» (Н. Волкова).

«Вот что значит талантливо! И социальный подтекст, как на ладони, и "с чем боремся" – яснее ясного, а фильм получился просто замечательным! Прекрасные актёрские работы (есть просто шедевры) и режиссура, позволяющая эти "мини–спектакли" внутри фильма – вот рецепт "Лёгкой жизни", как отличной комедии. Удивительно: сама тематика уже давным–давно не актуальна, а фильм хочется пересматривать снова и снова!» (Анна).

«Комедия получилась замечательная. Я обожаю Раневскую, и здесь у нее очень яркая роль, объемная, очень точная. Мастерская! Но и Яковлев тоже хорош, обаятелен, пластичен, интересен. Жаль, что Дорман потом ушел из комедийного жанра, хотя и детективы он снимал неплохие» (Алмаз).

Женя, Женечка и «катюша». СССР, 1967. Режиссер Владимир Мотыль. Сценаристы Булат Окуджава, Владимир Мотыль. Актеры: Олег Даль, Галина Фигловская, Михаил Кокшенов, Павел Морозенко, Георгий Штиль, Марк Бернес и др. **24,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Мотыль (1927–2010) поставил 10 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Женя, Женечка и «катюша», «Белое солнце пустыни» и «Звезда пленительного счастья») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Военная комедия «Женя, Женечка и «катюша» в свое время не на шутку обвинялась "инстанциями" в "облегченной трактовке героизма" и прочих смертных грехах. Между тем, картина и сегодня привлекает своим лиризмом, юмором и музыкальностью. Лично мне в фильме больше всего нравится великолепная игра Олега Даля. Особенно в сцене, где он попадает в землянку к немецким офицерам... В "Жене, Женечке..." персонаж Даля лиричен и ироничен одновременно. Он напрочь лишен привычного многим героям отечественных военных фильмов героического ореола. Но покоряет своей искренностью и обаянием...

В год выхода этого фильма в прокат сентябрьский номер журнал «Искусство кино» встретил его поначалу восторженно: «Эта картина поэта... И как ни странно, на этот раз кинематограф не стал сопротивляться. Он органично воспринял предложенную ему форму.

Видимо, тут произошел тот счастливый случай, когда режиссер не стал преодолевать автора, а работал с ним на одном дыхании. Должно быть, среди режиссеров тоже встречаются поэты… (Хмелик, 1967: 47).

Однако после публикации этой рецензии главному редактору – Людмиле Погожевой (1913–1989) – видимо, позвонили «сверху» и упрекнули в захваливании «идеологически вредной» картины. В результате уже в феврале 1968 года в журнале «Искусство кино» появилась совсем иная по тону рецензия Михаила Блеймана (1904–1973) под красноречивым названием «Просчет».

Михаил Блейман не упустил возможность раскритиковать «ошибочную» рецензию своего коллеги, попеняв на то, что «некоторых критиков соблазнила внешняя необычность фильма и талантливость его авторов, сказавшаяся в иных, на мой взгляд, удавшихся эпизодах. Может быть, потому и не нашлось других слов в адрес картины, кроме похвальных, у автора рецензии на эту картину писателя А. Хмелика («Искусство кино», 1967, № 9)» (Блейман, 1968: 55).

Но главный удар был нанесен Михаилом Блейманом, конечно же, по Булату Окуджаве (1924–1997) и Владимиру Мотылю (1927–2010): «Талантливый литератор и способный режиссер сделали комедийный фильм о войне. Их — я уверен в этом — постигла неудача. … Немцы не страшны, герой неуклюж. Это уже не война, а игра в войну. Ситуация условна, условны персонажи, условен принцип их изображения. Так уходит достоверность характеров, событий, уходит образ войны. Он становится всего только смешным. … Наивность еще никому не помогала и никого не оправдывала. И вот расплата — смешные ситуации в «Жене, Женечке и «катюше» могут показаться даже оскорбительными, а драматические — незакономерными» (Блейман, 1968: 54).

Но времена меняются, и спустя два десятилетия кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997) писал, как бы отвечая на критику М. Блеймана и его единомышленников: «Я, зритель того же что и авторы «Жени, Женечки..» поколения, смотрел ее новыми глазами честно говоря, сильно удивлялся, почему эта, одна из лучших, с моей точки зрения, военных комедий, на много лет выпала из нашего поля зрения: может быть, «Женечку…» затмило ослепительное сияние «Белого солнца пустыни», поставленного тем же режиссером, Владимиром Мотылем. … А не грех ли вообще смеяться над фронтовыми солдатиками? Плакать надо над их горькой судьбой, а не смеяться. Что же, плакать, конечно, надо, но улыбаются же люди даже сквозь слезы, если понимают, что тот, кто хочет их рассмешить, делает это, чтобы облегчить им жизнь, чтобы спасти их от стрессов, чтобы помочь им выжить в конце концов. Не над солдатами, а над собой смеются авторы картины, над нами, над нашей общей незащищенностью. … Прекрасен оптимизм картины, жизнеутверждающая уверенность ее героев и ее создателей в том, что вопреки всем трагическим потерям добро на Земле восторжествует. И вот этот–то оптимизм, который и войну помог нам выиграть и который, казалось бы, надо было трепетно беречь и пестовать, потому что только он смог бы поспособствовать сотворению чуда в нашей стране, был грубо и расчетливо затоптан хмурыми, неулыбчивыми людьми» (Ревич, 1989).

Сценарист, режиссер и киновед Наталья Галаджева писала, что «О. Даля, а с ним и Женю Колышкина, пытались сравнить — не в их пользу, конечно, — то с Максимом Б. Чиркова, то с Иваном Бровкиным, то с Максимом Перепелицей. И удивлялись при этом: почему все как–то не сходится? А бывший школьник с Арбата существовал в совершенно других измерениях. Если и было общее между всеми этими персонажами, то это их народность. Та истинная народность, которая берет начало в героях русских сказок, не копируя их приемы и характерные черты, а с их помощью расставляя необходимые акценты, знаки, которые делают образ общепонятным, знакомым любому человеку. В далевском Жене, бредящем героями Дюма, больше от Иванушки–дурачка — нелепый, лукавый, от бравого солдатика — храбрый, находчивый. В их сказочных судьбах радость и печаль, смех и горе, шутка и грусть прекрасно уживались.

Но в «Жене, Женечке…» тональность этих свойств определялась местом и временем действия. Тон задавала война. … Олег Даль органично и естественно вошел в эту стилистику, балансируя между действенной эксцентрикой и жизненностью человеческого характера, но нигде не переходя эту грань. Психологически точно рассчитывая реакцию на все положения, в которые попадает его герой, актер в противовес ей серьезен, даже как–то печален. Очень старательно Женя не замечает обструкций, которым его подвергают

однополчане, а сквозь защитную маску стоицизма и сосредоточенности, нет–нет, да промелькнет по–детски непосредственная обида. … Процесс развития характера актер делит на такие тончайшие нюансы, что не сразу можно уловить, как, в какие моменты происходят изменения» (Гладжева, 1989).

И вот уже в XXI веке С. Кудрявцев снова возвратился к «Жене, Женечке и "катюше", отметив, что «вызывающие гомерический хохот в зале военные авантюры и эскапады постоянно попадающего впросак незадачливого героя… должны были привлечь аудиторию, охочую до сумасбродных комедий. Однако фильм Мотыля и Окуджавы не случайно превратился в культовый в среде интеллигенции, которая сразу же почувствовала не только вызов авторов против ложной героизации войны, но и их почти диссидентское по тем временам стремление отстоять право каждого маленького человека на большой битве народов иметь и хранить в неприкосновенности свою особую, подчас странную и смешную индивидуальность» (Кудрявцев, 2007).

Интересно, что споры зрителей XXI века похожи на споры 1967 года:

«За»:

«Замечательный фильм о войне, нежный, грустный и весёлый одновременно, очень лиричный. Трогательный герой Женя Колышкин в исполнении Олега Даля. Незабываемый Захар, отлично сыгранный Михаилом Кокшеновым. И, конечно же, Женечка Земляникина в исполнении Галины Фигловской, в которую нельзя не влюбиться. Весь фильм пронизан гениальной музыкой Исаака Шварца» (Настя).

«Фильм до определенного момента смотрится довольно легко. Все это в одну секунду перечеркивает финал фильма. … Также соглашусь, наверное, что фильм действительно не о войне. Он о простых людях, которые и во время страшной войны способны на светлые и добрые чувства. И в тоже время, конечно же, война присутствует. Это видно из финала, когда в одну секунду, в самом конце войны нелепо погибла молодая женщина. Таким образом, режиссер показывает все ужасы и уродства войны, где счастье зачастую может граничить с трагедией. …

Безусловно Женя Колышкин уже не будет прежним романтичным, неуклюжим, беззаботным, несколько инфантильным. Но ведь надо признать, что именно за эти его качества Женечка его и полюбила. Очень добрый и трогательный фильм» (Лимонов).

«Против»:

«Делать комедии из всенародного горя для меня неприемлемо, наверно предки создателей фильма отсиживались в Алма–Ате» (А. Жарников).

«Военный водевиль о неудачнике–солдатике, с которым происходят всевозможные приключения. Ужасно смешно! Игра в войнушку. Недисциплинированный солдат – кошмар для командира, а этот полуидиот шатается по землянкам, пьет с немцами. Ему везет, и он – смешной! Вот две причины любить подобные персонажи! О странной героине говорить бесполезно…

Нельзя о войне снимать шутовские фильмы! Война – это кровь и смерти, каждый фильм должен так показать войну, чтобы никому не захотелось опять в окопы, стрелять в живые фигурки и умирать в расцвете лет, не оставив после себя потомства» (№ 1).

Мимино. СССР, 1978. Режиссер Георгий Данелия. Сценаристы: Георгий Данелия, Виктория Токарева, Реваз Габриадзе. Актеры: Вахтанг Кикабидзе, Фрунзик Мкртчян, Елена Проклова, Евгений Леонов, Марина Дюжева, Арчил Гомиашвили и др. **24,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Данелия (1930–2019) поставил 15 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Сережа», «Путь к причалу», «Я шагаю по Москве», «Не горюй!», «Афоня», «Мимино», «Осенний марафон») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Комедию «Мимино» еще до выхода в широкий прокат летом 1977 года показали на Московском международном кинофестивале, где она получила один из главных призов.

В обозрении кинофестивального репертуара кинокритик Валентин Михалкович (1937–2006) писал, что «в «Мимино» смех светел и доверителен. Это смех «среди своих»,

возникающий тогда, когда собираются люди хорошо знакомые, понимающий друг друга с полуслова» (Михалкович, 1977: 4).

В рецензии, опубликованной в журнале «Советский экран» в год выхода «Мимино» в прокат, отмечалось, что «в неприхотливой мозаике микроновелл, составляющих этот фильм, легко прочитывается авторский идеал: жизнь каждого человека должна быть гармоничной. Мысль о гармонии укрывается за кажущейся фабульной дисгармонией, за внешней непоследовательностью, будто бы необязательностью сцен и эпизодов. Вряд ли справедливо награждать композицию картины тем же эпитетом – «гармоничная», но сама структура ее, отвечающая тем принципам сюжетосложения, какие авторами обозначены как «ничего особенного», сама структура эта программна и многообещающа. Ибо количество поступков, сколь бы анекдотичны, сколь бы веселы или грустны они ни были, не перекрывают качество того зыбкого, неспокойного состояния души героя, ненавязчивый анализ которого и составляет, собственно, сюжет комедии» (Гульченко, 1978: 2).

А кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006) писал, что «в «Мимино» есть все, из чего можно сложить достойную кинокартину. Ум, юмор, честность, простота, серьезность. Отличный сценарий. Зрелое мастерство кинорежиссера. Прекрасный дуэт актеров. Кинокамера Анатолия Петрицкого, ясно и поэтично раскрывшая нам образный мир этой картины. Музыка Георгия Канчели, давшая фильму запоминающуюся, точно выражающую смысл мелодию» (Зоркий, 197: 209).

Кинокритик Татьяна Хлоплянкина (1937–1993) очень точно показала разницу между строгим профессиональным критическим подходом к фильму и зрительским, открытым вольной стихии киноповествования:

«Пока смотришь на экран, все тебе безумно нравится — остроумно, обаятельно, узнаваемо. После же надписи «конец» берет некоторая оторопь. Кажется, что фильм набирал, набирал — да так и не набрал скорость, растратив свои силы на рассказывание забавных историй из жизни грузина в Москве. Наше зрительское чувство, впрочем, вполне удовлетворено — актеры играли превосходно, режиссер и драматурги все время подкидывали нам все новые и новые смешные подробности, мы ни разу не заскучали, ни разу не посмотрели на часы, в общем, нам было хорошо. Но критик, суровый критик, сидящий не только в представителях этой профессии, но, наверное, в любом взыскательном зрителе, не дремлет, и он — этот критик — рвется спросить, не слишком ли скромные задачи поставили перед собой авторы и не похож ли в чем–то характер их фильма на самого Мимино. отказавшегося от далеких полетов, чтоб навсегда остаться в пределах того маленького мира, который он знает и любит? Ведь мы привыкли, что настоящее произведение искусства — это откровение, порыв в неизвестность, потрясение. «Мимино» таких ощущений нам не дарит. И ты уже, кажется, готов считать это твое снисходительное доброжелательное суждение о фильме окончательным, но — странная вещь — стоит где–нибудь появиться картине, как тебя тянет в зал. Заглядываешь в этот самый зал на минутку — послушать песню или посмотреть особенно понравившийся тебе эпизод — и остаешься сидеть до конца. ...

Главное же — все время возвращаешься к фильму мыслями. И тогда ты начинаешь понимать, что нравственная работа, которую делает «Мимино», гораздо серьезнее, чем может показаться на первый взгляд. Просто характер у фильма совершенно особый, не укладывающийся ни в какие каноны... Характер невероятно общительный, добрый, легкий, талантливый, в совершенстве умеющий слушать музыку жизни — и абсолютно нерасчетливый, он, в сущности, так же необходим нам сегодня, как и натуры прямо ему противоположные. Вместе с ним из жизни исчезло бы ощущение праздника, гармонии, веселой импровизации» (Хлоплянкина, 1978).

К началу XXI века комедия «Мимино» окончательно стала культовой – и не только в среде киноманов. И грустная и светлая песня из нее все еще звучит как своего рода позывной...

Приведу только два характерных зрительских отзыва из многих тысяч:

«Изумительный фильм. О двух больших детях, об их доброте, об их любви к Родине, к своим близким. Любви негромкой, без пафоса, но верной. Правильно Валико отвечает на вопрос, красиво ли сейчас в горах. "Ничего особенного". Действительно, ничего особенного. Просто для него это Родина, и он не хочет это никому навязывать» (Элла).

«Замечательная комедия. Весёлая и немножко грустная. Правда, сейчас, скорее, грустная. Фильм о людях таких разных и таких одинаково хороших. Лучший фильм о дружбе народов. О стране без границ и политиков. Пафосно, но справедливо. Спасибо Георгию Данелия за доброту и свет этого фильма. Каждый должен быть на своём месте. Мимино это понял» (Андрей).

Блондинка за углом. СССР, 1984. Режиссер Владимир Бортко. Сценарист Александр Червинский. Актеры: Татьяна Догилева, Андрей Миронов, Марк Прудкин, Евгения Ханаева, Елена Соловей, Анатолий Сливников, Баадур Цуладзе, Анатолий Равикович, Алексей Жарков, Сергей Бехтерев, Павел Кадочников и др. **24,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Бортко за свою творческую карьеру поставил 18 полнометражных фильмов и сериалов. Самой популярной его картиной была и остается блестящая экранизация повести Михаила Булгакова «Собачье сердце» (1988). Но это телевизионный фильм, как, впрочем, и экранизации «Идиота» и «Мастера и Маргариты»... Что же касается фильмов Владимира Бортко, демонстрировавшихся в кинопрокате, то здесь комедия «Блондинка за углом» – его самая кассовая работа, вошедшая в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Есть такая известная история – о человеке, «умеющем жить». О человеке, который добивается своей цели во что бы то ни стало. Старая достаточно история, но все равно не забытая. И в жизни и в искусстве.

В комедии Владимира Бортко «Блондинка за углом» эта история приобрела фарсовый, гротескный оттенок. Итак, сильная, «пробивная» женщина «учит жизни» слабого мужчину, поражая его изысканными деликатесами, роскошными саунами и прочими соблазнительными вещами...

В фильме есть немало удачных, смешных эпизодов. Жаль, что цензура испортила авторский замысел скучными «интермедиями» – назидательными песенками, вклинивающимися в сюжет, – исказила финал картины и т.д.

Так что в целом, несмотря на участие талантливых актеров, «Блондинка...» напоминает птицу с подрезанными крыльями – то и дело она пытается подпрыгнуть, и даже иногда, хоть и низко над землей, пролетает несколько метров, но, увы, взлететь по-настоящему не может...

Перед выходом в массовый прокат «Блондинка за углом» была безжалостно изрезана цензурой, но даже в таком сокращенном виде (дополненном назидательными песенками в исполнении А. Миронова) она собрала 24 млн. зрителей. И многим зрителям очень понравилась Наденька в искрометном исполнении Татьяны Догилевой, и они вместе с ней жалели астронома–недотепу в исполнении Андрея Миронова...

В год выхода фильма в прокат кинокритик Феликс Андреев (1933-1998) на страницах «Советского экрана» писал, что в комедии «Блондинка за углом» видно «стремление авторов коснуться острой, узнаваемой темы. Непорядки в сфере обслуживания, нравы пусть и небольшой части громадной армии работников этой самой сферы, подвергаемые сатирическому обличению, вызывают, как правило, живой отклик и сочувствие. В трагическое противоречие, пагубное для «легкого» комедийного жанра, вступают здесь гротесковость замысла с прямолинейной, а местами попросту лобовой режиссурой. Это противоречие не в силах преодолеть участие очень хороших актеров Татьяны Догилевой, Андрея Миронова, Елены Соловей, Марка Прудкина. Евгении Ханаевой. Невероятное здесь, совершенно очевидно, понадобилось драматургу для того, чтобы весело, с выдумкой подвергнуть осмеянию и, разумеется, осуждению мир современного мещанства, обладателей престижных ценностей. Однако отсутствие чувства меры порождает сюжетные и смысловые сбои, некую клочковатость и разностилье всего киноповествования. Тут соседствуют вроде бы вполне реалистические сцены с эпизодами, в которых ощущаются потуги на гротеск. Свадьба юной главной героини—продавщицы универсама—эдак персон на пятьсот, показанная весьма реалистически, с размахом и подробной демонстрацией экзотических угощений, неожиданно и абсолютно немотивированно прерывается бегством жениха. Он, как и в некоем анекдоте, сбрасывая с себя по пути одежды, купленные ему, видимо, на

нетрудовые доходы невесты, несется по улицам большого города. Что привело его к подобному «озарению», вообще–то до конца не понятно никому, в том числе и ему самому. Ведь в самом финале картины видим мы бывшего жениха где–то на Крайнем Севере, а рядом с ним — бывшая невеста, судя по всему, произведенная авторами ленты в его жены, качает на руках очаровательного младенца. Все это порождает ощущение тяжеловесности, противопоказанной жанру» (Андреев, 1984: 11).

Видимо, прав киновед Виктор Филимонов: «в перспективе время открыло положительную сторону характера оборотистой Наденьки. Она со своей предприимчивостью и склонностью к самообогащению была гораздо более опасна для социалистической системы, нежели ее духовный оппонент Порываев. Деятельность Наденьки открывает перспективы частной инициативы в упрочении материального положения граждан, в то время как Порываев от этой инициативы уводит в неопасное для системы бессребреничество, которое, кстати говоря, той же системой культивировалось. Время переставило акценты, и за внешней фабулой картины Бортко открылся прямо противоположный ей сюжет, гораздо более сложный и глубокий в смысле своего социально–исторического и культурного содержания» (Филимонов, 2010: 84).

Но вот именно эта сторона фильма и сегодня вызывает негативную реакцию у части аудитории, ностальгирующей по «правильным» социалистическим временам:

«Смотреть стыдно на общество торгашей, воровавших ... у нас же самих. А мы все тогда – это тот самый нервный покупатель, что тоже должно смешить было. ... Фильм вызывает желание поскорее выключить телевизор» (А. Николаевич).

«Фильм встал в один ряд с прочими проектами КГБ–МВД ("Противостояние", "ТАСС уполномочен заявить" и так далее) направленными на осторожную, исподволь, дискредитацию советской системы. Мне потому сейчас и смешно слушать г–на Бортко, как он разоряется на капээрэфовских собиронах... А он сам своими фильмами (за госсчёт) работал на слом советской системы» (Тимур).

Шофёр поневоле. СССР, 1958. Режиссер Надежда Кошеверова. Сценаристы Сергей Михалков, Климентий Минц. Актеры: Антоний Ходурский, Мария Миронова, Сергей Филиппов, Лилия Гриценко, Пётр Алейников и др. **24,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Надежда Кошеверова (1902–1990) поставила 19 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Аринка», «Весна в Москве», «Золушка», «Каин XVIII», «Медовый месяц», «Осторожно, бабушка!», «Сегодня – новый аттракцион», «Укротительница тигров», «Шофёр поневоле») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

...Некий начальник главка едет из столицы на собственном авто с собственным шофером, и на пути его ждет немало забавных приключений...

Советская кинокритика отнеслась в «Шоферу поневоле» без восторга.

Вот что писал о ней, например, Рудольф Славский: «Авторы выстроили драматургическую ситуацию, открывающую широкий простор для забавных остранений и комедийной выдумки. Почему же, зададим себе вопрос, встреча зрителей с героями произведения популярных комедиографов оказалась неинтересной? ... Режиссер и исполнитель главной роли в фильме «Шофер поневоле» не смогли, или не захотели, воспользоваться столь благодатной драматургической ситуацией. Пригласив на роль Пастухова хорошего, но не комедийного актера, режиссура лишила главного героя — шофера поневоле — юмористических черт. Таким образом, создатели фильма проиграли в главном — в комизме. Знакомясь со сценарием, видишь целую цепь упущенных комедийных возможностей. А порой и смысловых. ... А у режиссера получилась довольно пресная история, включающая несколько юмористических деталей о мелких дорожных неурядицах автомобилиста. Произошла, в сущности говоря, жанровая переакцентировка. Вместо веселой, почти эксцентрической комедии, зрители получили еще один серый фильм» (Славский, 1964).

Но некоторые зрители любят комедию «Шофёр поневоле» довольно пылко: «Отличная игра актеров, добрый юмор. Комедия для отдыха» (Г. Андреева). «Шофер

поневоле» можно смотреть бесконечно! Особенно поражает игра С. Филиппова. Получаешь настоящее удовольствие!» (О. Кораблева).

Но есть, конечно, и отрицательные отзывы: «Актёры великолепные, только ради них можно смотреть. Но сам фильм неинтересный, откровенно слабый» (И. Лютце).

Зигзаг удачи. СССР, 1969. Режиссер Эльдар Рязанов. Сценаристы Эмиль Брагинский, Эльдар Рязанов. Актеры: Евгений Леонов, Ирина Скобцева, Валентина Теличкина, Евгений Евстигнеев, Валентина Талызина, Алексей Грибов, Готлиб Ронинсон, Георгий Бурков, Светлана Старикова и др. **23,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эльдар Рязанов (1927–2015) поставил 26 полнометражных игровых фильмов, 14 из которых («Служебный роман», «Невероятные приключения итальянцев в России», «Гусарская баллада», «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Вокзал для двоих», «Старики–разбойники», «Дайте жалобную книгу», «Берегись автомобиля», «Гараж», «Зигзаг удачи», «Совершенно серьёзно», «Жестокий романс», «Забытая мелодия для флейты») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент (и это не считая его телехитов – «Ирония судьбы» и «О бедном гусаре замолвите слово»).

Действие комедии «Зигзаг удачи» разворачивалось вокруг крупного выигрыша в лотерею…

Комедия Эльдара Рязанова «Зигзаг удачи» была тепло принята зрителями и довольно неоднозначно – кинокритиками.

К примеру, кинокритик Нея Зоркая (1924–2006) писала, что «Зигзаг удачи» — фильм городской улицы, уличной толпы, вечерней предпраздничной толчеи, и ритм его — городской проход–полубег, переходящий просто в бег, когда за Володей и его выигрышем устремляет свою погоню «Современник». Переливчатая, без всяких швов от эпизода к эпизоду, картина целостна, на едином дыхании» (Зоркая, 1974).

Зато кинокритик Елена Бауман (1932-2017) отнеслась к фильму строже: «Одно удовольствие смотреть фильм «Зигзаг удачи». Сколько смешных мест! Какие неожиданности в поворотах сюжета! Как очаровательно мультипликационное вступление! А актеры! Совсем новые краски в игре Евгения Леонова, Ирины Скобцевой, Евгения Евстигнеева, настоящий взлет Валентины Талызиной, успех Георгия Буркова в небольшой, но отнюдь не незаметной роли. Ну и, конечно, режиссура Эльдара Рязанова, его четко оформившийся в «Берегись автомобиля!» и теперь легко узнаваемый творческий почерк. Превосходно смотрится «Зигзаг удачи»! Потом наступают другие минуты. Минуты сомнения, которые неприятны, как всякое сомнение в том, что любишь. Что-то кажется недосказанным. Что-то кажется сказанным невнятно. Создается впечатление, что финал наступил раньше, чем авторы свели концы с концами (и в сюжете, но особенно — в теме). Что мультипликационное вступление — этюд о роли фотографии в жизни человечества, выполненный режиссером Федором Хитруком, — живет как прелестная самостоятельная короткометражка, ничего к существу фильма не добавляя. Что отдельные сцены картины, каждая из которых сама по себе весьма и весьма недурна, не всегда складываются в стройное сооружение» (Бауман, 1969: 44).

Фильм заслуженно любим зрителями и сегодня:

«Фильм просто замечательный! Для любителей ностальгировать и не только! Какие актеры!» (Ник).

«Этот фильм нравится все больше и больше с годами. Каждый раз замечаешь новые нюансы, фразочки, взгляды и жесты, особенности взаимоотношений героев, их психологию» (Юлия).

Шельменко-денщик. СССР, 1971. Режиссер и сценарист Андрей Тутышкин (по мотивам одноименного водевиля Григория Квитки-Основьяненко (1860). Актеры: Михаил Пуговкин, Владимир Дальский, Зоя Фёдорова, Людмила Сенчина, Игорь Озеров, Ольга Аросева, Юрий Медведев и др. **23,8 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Андрей Тутышкин (1910–1971) поставил семь полнометражных игровых фильмов развлекательных жанров, четыре из которых («Свадьба в Малиновке», «К черному морю», «Мы с вами где–то встречались», «Шельменко-денщик») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Главный герой этой музкомедии денщик Шельменко помогает своему молодому барину жениться по любви…

Советская кинопресса комедией «Шельменко-денщик» особо не восхищалась, но советские зрители приняли ее очень тепло, да и нынешняя аудитория всё еще помнит (правда, по-разному) эту, увы, оказавшуюся последний работу Андрея Тутышкина:

«Веселая музыкальная комедия с чудесной музыкой» (Светлана).

«Я не в особом восторге от фильма – суета, беготня. Костюмы, платья несуразно сидят и смотрятся. И артисты играю ненатурально… Отдаленно напомнило "Свадьбу в Малиновке" того же Андрея Тутышкина, но, на мой взгляд, тут слабее вышло кино» (Римма).

Совершенно серьёзно. СССР, 1961. Режиссеры Эльдар Рязанов, Леонид Гайдай, Наум Трахтенберг, Эдуард Змойро, Владимир Семаков. Сценаристы: Эльдар Рязанов, Эмиль Брагинский, Вильям Козлов, Борис Ласкин, Владимир Дыховичный, Морис Слободской, Леонид Гайдай. Актеры: Анатолий Папанов, Сергей Филиппов, Ростислав Плятт, Георгий Георгиу, Борис Новиков, Эмилия Трейвас, Рина Зелёная, Мария Миронова, Александр Белявский, Илья Рутберг, Татьяна Бестаева, Ольга Викландт, Евгений Моргунов, Георгий Вицин, Юрий Никулин, Павел Винник и др. **23,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Этот сборник комедийных короткометражек единственный раз в жизни объединил Эльдара Рязанова и Леонида Гайдая под одной «обложкой». Именно в этом киносборнике зрители впервые увидели гайдаевский «Пес Барбос и необычный кросс», который, по сути, и стал его локомотивом.

Правда, комедийная новелла Эльдара Рязанова «Как создавался Робинзон», высмеивающая редакторские и цензурные придирки, тоже была довольно забавной.

Зрительский смех в зале вызывала и сатирическая новелла «Иностранцы» Э. Змойро, высмеивающая стиляг и фарцовщиков…

Комедийные новеллы «История с пирожками», Н. Трахтенберга и «Приятного аппетита» В. Семакова были, на мой взгляд, не столь интересными…

Любопытно, что Наум Трахтенберг (1909–1970) в последние годы жизни уже не возвращался комедии, поставив такие фильмы, как «Выстрел» и «Я его невеста».

Владимир Семаков дальнейшую свою карьеру посвятил в основном фильмам–спектаклям, тоже в основном далеко не комедийного жанра.

Что касается Эдуарда Змойро (1925–1984), то «Иностранцы» осталась его единственной режиссерской работой в кино, в дальнейшем он работал исключительно художником–постановщиком…

Кинопресса отнеслась к «Совершенно серьезно» в основном позитивно, хотя театральный и кинокритик Вадим Фролов (1918–1994) в своей статье в журнале «Искусство кино» писал, что «не все фильмы–новеллы одинаково хороши по мастерству и средствам выразительности. Некоторым из них не хватает цельности и завершенности. Есть остроумные находки в комедии Эльдара Рязанова «Как создавался Робинзон». «Отредактированный» обитатель острова выглядит удивительно смешным. Он потешно «перестроился», насадил зеленые насаждения, приручил облезлого льва. Все, как у Ильфа и Петрова. Но комедия как бы распадается на два несоединенных стиля, на две манеры подачи комического: с одной стороны, А. Папанов, играющий в мягкой и серьезной комедийной манере роль редактора, а с другой — С. Филиппов, показывающий неудержимую выдумку в эксцентрике. Эти оба актера играют как бы в двух разных фильмах. Режиссер, мне кажется, не нашел единства в манере, и поэтому в комедии нет необходимой завершенности» (Фролов, 1961: 90).

Больше всех других комедийных новелл в альманахе «Совершенно серьезно» Вадиму Фролову понравилась короткометражка Леонида Гайдая: «Я испытал удовольствие, когда смотрел комедию Л. Гайдая «Пес Барбос и необычный кросс», хотя ничего нового, пожалуй, в фильме нет. Герои картины — взрослые бугаи, задумавшие толом глушить рыбу, смешны в той изобретательности, с какой спасаются от собственной глупости. Трюки, неожиданные повороты «погони», даже отсутствие диалога — все играет в этой комедии. Слова не нужны, когда живут выразительная мимика и жест, которыми отлично пользуются артисты Е. Моргунов, Г. Вицин и Ю. Никулин» (Фролов, 1961: 92).

Мнения зрителей XXI века по поводу альманаха «Совершенно серьезно» далеко не всегда совпадают:

«Любимый мой фильм! В большей степени запал сюжет "Иностранцы" – ах, Александр Белявский! Да, все новеллы хороши, любимы, такая ностальгия!» (Р. Марковна).

«Поделка для весьма недалёкого зрителя. Поэтому не вижу ничего необычного в её бешеном успехе» (Сережа).

Одиноким предоставляется общежитие. СССР, 1984. Режиссер Самсон Самсонов. Сценарист Аркадий Инин. Актеры: Наталья Гундарева, Александр Михайлов, Тамара Сёмина, Фрунзик Мкртчян, Елена Драпеко, Виктор Павлов, Татьяна Божок, Татьяна Агафонова, Елена Майорова и др. **23,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Самсон Самсонов (1921–2002) поставил 20 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Оптимистическая трагедия», «Огненные вёрсты», «За витриной универмага», «Каждый вечер в одиннадцать», «Одиноким предоставляется общежитие», «Попрыгунья», «Журавль в небе», «Танцплощадка») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Одинокая Вера работает на текстильном комбинате и в качестве хобби сватает девушек из общежития...

В год выхода этой комедии в прокат «Спутник кинозрителя» хвалил ее за доброту, душевность, деликатность и наблюдательность (Сенчакова, 1984: 7).

Прошли годы, но поклонников у этой ленты, похоже, не убавилось:

«Какой же всё–таки замечательный фильм! Как же мне нравится Вера, которую играет Н. Гундарева. Такая родная и близкая. И когда она плачет, я плачу вместе с ней. И радуюсь тоже. Удивительно душевный фильм, очень проникновенный и искренний» (А. Алексеева).

«Обожаю этот фильм! Когда был период, личная жизнь наперекосяк, мечтала о такой вот Вере. ... Вообще кто жил в общагах, увидят в этом фильме столько знакомого!» (С. Войтюк).

Деловые люди. СССР, 1963. Режиссер и сценарист Леонид Гайдай (по рассказам О'Генри). Актеры: Владлен Паулус, Александр Шворин, Ростислав Плятт, Юрий Никулин, Георгий Вицин, Алексей Смирнов, Сергей Тихонов, Юрий Чулюкин, Георгий Милляр и др. **23,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссёр Леонид Гайдай (1923–1993) поставил 17 игровых полнометражных фильмов, 11 из которых ("Бриллиантовая рука", "Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика", "Операция "Ы" и другие приключения Шурика", "Иван Васильевич меняет профессию", "Спортлото–82", "Не может быть!", "Двенадцать стульев", "За спичками", "Совершенно серьёзно" (альманах, режиссеры других новелл – Э. Рязанов, Н. Трахтенберг, Э. Змойро, В. Семаков), "Деловые люди", "Опасно для жизни!") вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Самой смешной новеллой в «Деловых людях» была конечно экранизация «Вождя краснокожих» с блестящими актерскими работами Георгия Вицина и Алексея Смирнова.

Я разделяю мнение, что Леонид Гайдай «уже в "Деловых людях" на материале, который жанрово и психологически, кажется, далёк от нас, ... опробовал как методы вовлечения зрителей и постоянного переключения их внимания (это, так сказать, авторская эксцентрика – чем не пример композиционного "монтажа аттракционов"?!), так

и умелого разбрасывания эксцентрических деталей, работающих не только в пространстве короткометражки, а на протяжении всего полуторачасового действия» (Кудрявцев, 2007).

Честно говоря, остается только удивляться тому, что такой замечательный фильм, как «Деловые люди», в первый год проката собрал всего чуть больше 23 млн. зрителей, уступив по кассовым сборам таким позабытым нынче комедиям, как «Черемушки» (1963, 28,8 млн. зрителей), «Ехали мы, ехали...» (1963, 27,1 млн. зрителей) и «Штрафной удар» (1963, 25,6 млн. зрителей).

«Деловые люди» остаются востребованными и сегодня, и зрители с удовольствием его пересматривают:

«Этот фильм Гайдая – шедевр экранизации. Когда мне хочется улучшить свое настроение, я с огромным удовольствием просматриваю эти три новеллы. Этот фильм, по моему мнению, не утратит своей актуальности и в будущем» (Н. Макаров).

«Очень люблю этот фильм. Дух произведений О'Генри Гайдай передал отлично, добавив, конечно, и своей фирменной эстетики... А первая новелла у него не комедия, а очень удачно сымитированный вестерн» (Б. Нежданов).

В самом деле, «Деловые люди» – яркий образец бережного отношения к литературному первоисточнику, окрашенный авторской интонацией. Леонид Гайдай, выступивший здесь в роли не только режиссера, но и автора сценария, показал, что он отлично владеет ремеслом кинодраматурга, практически без швов перенося прозу О'Генри на экран.

Аринка. СССР, 1940. Режиссеры Юрий Музыкант, Надежда Кошеверова. Сценаристы Семен Полоцкий, Матвей Тевелев. Актеры: Лариса Емельянцева, Николай Коновалов, Александр Кулаков, Павел Суханов и др. **22,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Музыкант (1900–1962) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, два из которых («Аринка» и «Разлом») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Надежда Кошеверова (1902–1990) поставила 19 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Аринка», «Весна в Москве», «Золушка», «Каин XVIII», «Медовый месяц», «Осторожно, бабушка!», «Сегодня – новый аттракцион», «Укротительница тигров», «Шофёр поневоле») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Комедия «Аринка» в свое время привлекала зрителей не актерскими именами (звезд в картине не было), а эмоциональным рассказом о юной девушке, отца которой (путевого обходчика) собираются отправить на пенсию...

Как верно пишет киновед Екатерина Хохлова, «Аринка» «не обошлась без сюжетных штампов, характерных для кино второй половины 30–х гг. Как многие положительные герои кинолент того времени, Аринка боролась с бюрократами, задерживала диверсантов, предотвращала крушение поезда, была отмечена и награждена руководством» (Хохлова, 2010: 246–247).

Впрочем, главные фильмы («Золушка», «Укротительница тигров», «Медовый месяц» и др.) были у Надежды Кошеверовой еще впереди...

Ключи от неба. СССР, 1965. Режиссер Виктор Иванов. Сценарист Иван Стаднюк. Актеры: Александр Леньков, Валерий Бессараб, Зоя Вихорева, Наталья Суровегина и др. **22,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Иванов (1909–1981) поставил 11 полнометражных игровых фильмов (в основном это были комедии), четыре из которых («За двумя зайцами», «Олекса Довбуш» и «Ключи от неба», «Ни пуха, ни пера») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

В комедии «Ключи от неба» на материале армейской службы одну из первых своих ролей сыграл Александр Леньков (1943–2014).

Зрители до сих пор вспоминают «Ключи от неба» с удовольствием:

«С детства очень любила этот фильм, мне он тогда казался невероятно смешным. Я сейчас всегда с удовольствием его пересматриваю. И хотя сейчас заметны некоторые, скажем так, шероховатости, и сейчас смеешься уже немного по другим поводам, но хуже он от этого не стал и все равно он такой добрый, смешной и несет такой положительный заряд – что однозначно готова пересматривать еще много раз» (Инес).

«На редкость удачный фильм! Все в нем гармонично – музыка, красивые съемки, динамичный сюжет, удачно подобранные актеры. Фильм очень веселый, легкий, смотрится на одном дыхании. Даже странно, что в военном фильме, снятом в 60–е годы нет никакого намека на идеологическую пропаганду, на образ врага. Аналогичных этому фильму я, пожалуй, не знаю» (Н. Хилькевич).

Кето и Котэ. СССР, 1948/1953. Режиссеры Вахтанг Таблиашвили, Шалва Гедеванишвили. Сценарист Сико Пашалишвили (по мотивам пьесы Авксентия Цагарели "Ханума"). Актеры: Медея Джапаридзе, Бату Кравейшвили, Петр Амиранашвили, Шалва Гамбашидзе, Тамара Чавчавадзе и др. **22,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вахтанг Таблиашвили (1914–2002) сумел поставить только три полнометражных фильма, из которых только его дебютная работа «Кето и Котэ» сумела войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Шалва Гедеванишвили (1897–1990) работал в основном в мультипликационном кино. Игровых фильмов у него на счету было всего два, и успешной в прокате была тоже только комедия «Кето и Котэ».

Премьера «Кето и Котэ» состоялась в Грузии в 1948 году, но до всесоюзного экрана эта лента добралась только в 1953, что, впрочем, ничуть не помешало ее зрительскому успеху (не даром же пьеса «Ханума» входит в репертуар театров до сих пор)...

Правда – хорошо, а счастье – лучше. СССР, 1952. Режиссеры Сергей Алексеев, Борис Никольский (по одноименной пьесе А.Н.Островского). Актеры: Николай Рыжов, Евдокия Турчанинова, Валерия Новак, Варвара Рыжова, Александр Карцев, Александр Сашин–Никольский и др. **22,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Алексеев (1896–1969) поставил 7 полнометражных игровых фильмов (в основном это были фильмы–спектакли), из которых в тысячу самых популярных советских фильмов вошел только фильм–спектакль «Правда – хорошо, а счастье – лучше».

Режиссер Борис Никольский (1894–1962) был режиссером спектакля «Правда – хорошо, а счастье – лучше», поставленного в Малом театре.

Эту экранизацию комедии А.Н. Островского, снятую в период так называемого «малокартинья», зрители теперь вспоминают редко, но она ценна тем, что запечатлела на пленке манеру театральной игры актерской школы столичного Малого театра...

"Сто грамм" для храбрости. СССР, 1977. Режиссеры: Борис Бушмелёв, Анатолий Маркелов и Георгий Щукин. Сценаристы: Григорий Горин, Николай Пушков, Виктория Токарева. Актеры: Игорь Ясулович, Юрий Кузьменков, Юрий Белов, Рина Зелёная, Александр Пашутин, Михаил Светин, Владимир Басов, Валентина Титова, Николай Гринько, Александр Белявский, Борислав Брондуков, Татьяна Васильева, Эммануил Геллер, Анастасия Георгиевская, Нинель Мышкова, Светлана Старикова, Валентина Березуцкая, Виктор Сергачёв, Григорий Шпигель, Георгий Тусузов и др. **22,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Борис Бушмелёв (1937-2020) поставил 7 фильмов, в основном – развлекательных жанров, но только один из них («"Сто грамм" для храбрости») вошел в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Анатолий Маркелов тоже поставил 7 фильмов (включая короткометражные), и тоже только один из них (про «Сто грамм») вошел в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Георгий Щукин (1925–1983), как ни странно, поставил все те же 7 фильмов, но оказался удачливее двух своих упомянутых выше коллег: в тысячу самых популярных советских кинолент у него попали две работы («Алешкина любовь» и «"Сто грамм" для храбрости»).

Итак, состоящая из трех новелл антиалкогольная комедия «"Сто грамм" для храбрости» была тепло встречена зрителями 1970–х, но у сегодняшней аудитории восприятие во многом иное:

«Как можно такой примитив, такую халтуру серьёзно обсуждать? Ну и что с того, что подняты важные вопросы? Это ведь не собрание, а произведение искусства. А здесь произвели набор актерских штампов и нежизненных поступков карикатурных персонажей. ... Сценарная линия ... такая слабая, нежизненная и притянутая за уши, что мне было стыдно за артистов, когда я его смотрел. Примитивные, повторяющиеся шутки, штампованные фразы... Короче, бред» (Л. Жегленко).

«Лично мне этот фильм не понравился. Ненавижу пьянство (сколько я перевидал деградировавших и погибших от него людей!). Но вот посмотрел я этот "антиалкогольный" фильм, ... так пропагандировать против алкоголя нельзя. Кто поверит, что практически непьющий человек вот так выпьет одну–две рюмки и становится немедленно пьяной скотиной? А вот рассмотрели бы атмосферу в рабочих общежитиях и рабочих районах, где уже в те относительно благополучные времена многие начинали керогазить ещё с раннего школьного возраста! Но – низзя, это ж пролетариат, передовой класс! А вот так глумиться над интеллигенцией – это всегда было – пожалуйста! Обратите внимание – персонажи Ясуловича, Светина и Гринько – интеллигенты, получается, что это от них всё зло (именно такое ощущение возникает после просмотра)» (Слава).

Вас ожидает гражданка Никанорова. СССР, 1979. Режиссер Леонид Марягин. Сценарист Виктор Мережко. Актеры: Наталья Гундарева, Борислав Брондуков, Евгений Киндинов, Иван Рыжов, Лев Борисов и др. **22,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Леонид Марягин (1937–2003) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, из которых только картина «Вас ожидает гражданка Никанорова» вошла в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Картина «Вас ожидает гражданка Никанорова» снята на стыке жанров комедии и мелодрамы и повествует о том, как судьба свела Катю Никанорову (Наталья Гундарева) с нелепым ветеринаром Дежкиным (Борислав Брондуков).

Кинокритик Константин Рудницкий (1920–1988) писал в «Советском экране» об этой мелодраматической комедии так: «Можно упрекнуть сценариста Виктора Мережко за банальную словесную форму, в которую втиснута эта мысль. Никанорова мечтает о «прынце», которого поджидала еще горьковская девица Настя в «На дне». Но главная коллизия обозначена просто и естественно. Волнующая надежда, что ее вознесет ввысь, вырвет из привычного деревенского быта и поднимет на небеса какое–то исключительное, другим недоступное чувство, многократно усилена горячим, необузданным женским темпераментом Никаноровой, ее постоянной готовностью к любви, склонностью принимать смелые решения с маху, очертя голову, не допуская и мысли о возможном обмане» (Рудницкий, 1979).

Кинокритик Владимир Заика (1946–2008) отмечал в журнале «Искусство кино», что «взяв человеческий характер как нравственно–психологический тип, как некую даже типологическую данность, картина не позволяет образу стать схемой, элементарной моделью нравственных коллизий. Стихия комического, множество бытовых деталей, яркие речевые характеристики, тщательно разработанная звуковая партитура, наконец, житейская достоверность и одновременно кинематографическая выразительность актерской игры – все

это создает ту атмосферу реальной жизни, в которой естественно и свободно чувствуют себя герои. ... Казалось бы, простодушно рассказанная в жанре комедии история любви Катьки и Павла, оказывается, построена на весьма глубоком и сложном фундаменте, она исполнена непрерывным и страстным поиском героями своего «я», способа своих взаимоотношений с людьми» (Заика, 1979: 48, 52).

Позитивная оценка фильма «Вас ожидает гражданка Никанорова» не изменилась и в XXI веке. К примеру, киновед Лидия Кузьмина пишет, что «взявшись за сценарий Виктора Мережко, который несколько лет безуспешно путешествовал по инстанциям, Марягин оказался перед сложной задачей: изображая нравы деревенских обитателей, легко было впасть в пошлость и примитивность. Однако там, где было место анекдоту, режиссеру удалось сделать художественное обобщение об обманчиво простых нравах простого человека. Картина, убедительно повествовавшая о женской тоске по родной душе, по праву заслужила большой зрительский успех» (Кузьмина, 2010: 291).

Я был знаком с Леонидом Марягиным. В разговорах со мной он всегда казался человеком (само)ироничным, не упускавшим случая рассказать какую–нибудь байку, смешной эпизод из жизни. Но нет–нет, да улавливалась в его глаза какая–то грустинка, с которой он часто вспоминал даже самые забавные происшествия...

Вот довольно типичные зрительские отзывы на фильм «Вас ожидает гражданка Никанорова»:

«Какой фильм! Прекрасный! ... Как точно музыка в кадре подчеркивает любовь, затаенную глубину чувства Никаноровой, ожидание какой – то встречи с прекрасным сильным ощущением. ... Брондуков гениален. Великолепен в этой роли» (Стиль)

«Время от времени хочется пересматривать этот фильм, что я и делаю каждый раз с удовольствием. Гундарева и Брондуков – дуэт неповторимый. Радуюсь, что в главной роли задействовали именно Борислава Брондукова. Обожаю его здесь (не только здесь, конечно). Но влюбленный Дежкин, нерешительный и легкоранимый, бесподобен. Очень нравится эпизод, когда он вдруг начинает танцевать летку–енку, всё быстрее, быстрее, быстрее. Вроде и смешно, но понятно, что человеку так сейчас фигово. Очень тонкая грань между комичным и драматичным» (Тамара).

Встреча в горах. СССР, 1966/1967. Режиссер Николай Санишвили. Сценаристы: Петр Грузинский, Николай Санишвили. Актеры: Лейла Абашидзе, Тенгиз Арчвадзе, Лали Месхи, Вахтанг Кикабидзе и др. **22,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Санишвили (1902–1996) поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, шесть из которых («Заноза», «Прерванная песня», «Судьба женщины», «Куклы смеются», «Закон гор», «Встреча в горах») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Музкомедия «Встреча в горах» рассказывает о том, как симпатичная актриса снимается в кино, но режиссер недоволен ее игрой. Что ж, ей остается только доказать, что она настоящая артистка, достойная своей роли...

Этот фильм привлек зрителей 1960-х не только цветом и музыкой, но, в первую очередь, игрой талантливой актрисы Лейлы Абашидзе (1929-2018), которая к тому времени получила всесоюзную популярность, сыграв в «Стрекозе» (1954), «Занозе» (1956) и других заметных лентах.

Зрители и сегодня с удовольствием вспоминают «Встречу в горах»:

«Картине присущи легкость и изящество и чувство стиля, что не позволяет ей превратиться в комедию положений. Трогают душу нежные грузинские мелодии, которые уже в новые времена передают ощущение сна-воспоминания о том, что была когда-то другая страна или все это примечталось в детском сознании» (Фриценятка).

«Фильм, который многому может научить и профессионалов из сферы искусства, и молодых людей, открыто смотрящих на окружающий мир. В нем есть и красивая музыка, и сочные национальные краски, и увлекательный, немного наивный сюжет. Но главное в нем есть глаза актеров. Не тела, которые мы видим сегодня с телеэкранов, а немного озорные, загадочные влюбленные глаза» (Алиса).

…А вы любили когда–нибудь? СССР, 1974. Режиссер Игорь Усов. Сценарист Олег Митин. Актеры: Людмила Шагалова, Сергей Филиппов, Георгий Вицин и др. **22,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Игорь Усов (1928–1990) поставил 11 фильмов (в основном – развлекательных жанров), из которых только музыкальной комедии «…А вы любили когда–нибудь?» суждено было войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

Но это, если не считать телевизионных работ Игоря Усова, а именно они и принесли ему известность у публики: музкомедии «Табачный капитан» (1972) с Людмилой Гурченко и Натальей Фатеевой, «Новогодние приключения Маши и Вити» (1975) с Михаилом Боярским…

Зрители отнеслись к музкомедии «…А вы любили когда–нибудь?» довольно доброжелательно.

А вот кинокритикам она совсем не понравилась.

Станислав Рассадин (1935–2012), например, писал, что «стыдливое сознание того, что концы с концами не сходятся, что фильм – ни о чем, заставило их (авторов – А.Ф.) придать ему как бы форму актерского капустника. …

С той же целью, наверное, из комедии попытались сделать мюзикл. Попробуйте выкинуть все музыкальные номера: сколько минут останется в фильме? Почти ничего не останется, как ни стараются авторы тормозить свой сюжет с помощью все новых всплесков безумной свекрови. …

В общем, необычен только результат, вернее, его размеры. Необычен размах пошлости. В остальном же произошло то, что и должно было произойти.

Ведь бессмыслица – это отрицание смысла. Бестактность – нарушение такта. Бессодержательность – вторжение дурного содержания» (Рассадин, 1974: 64, 68).

Со Станиславом Рассадиным была полностью согласна и Наталья Ильина. Она иронично заметила, что в фильме Игоря Усова «характера невнятны, сюжет в строгом смысле отсутствует. Кто бы рискнул построить на этой шаткой основе комедию для театра? А вот для кино – рискуют. …

В комедии, как известно, должна присутствовать мысль. Но если нет ни характеров, ни сюжета, то откуда взяться мысли?» (Ильина, 1974: 7).

Осенний марафон. СССР, 1980. Режиссер Георгий Данелия. Сценаристы Георгий Данелия, Александр Володин. Актеры: Олег Басилашвили, Наталья Гундарева, Марина Неёлова, Евгений Леонов, Галина Волчек, Норберт Кухинке, Николай Крючков, Владимир Грамматиков, Борислав Брондуков, Вадим Медведев, Никита Подгорный и др. **22,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Данелия (1930–2019) поставил 15 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Сережа», «Путь к причалу», «Я шагаю по Москве», «Не горюй!», «Афоня», «Мимино», «Осенний марафон») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Быть может, это лучшая работа мастера грустных комедий Георгия Данелия…

В отличие, скажем, от психологической лирики и гротеска Э. Рязанова, безудержной эксцентрики Л. Гайдая для большинства комедий Г. Данелия характерна грустная тональность. При этом в «Афоне» или в «Совсем пропашем» есть и насмешливая ирония, и едкий сарказм, даже трагедийные ноты в сочетании с чисто комедийными моментами.

Картины Г. Данелия рассчитаны как бы на несколько уровней восприятия — первый, тот, что лежит на поверхности сюжета, внешне часто совсем незамысловатого, и второй — «внутренний», основанный на глубочайшем раскрытии психологии героев фильма, обращенный к нашему ассоциативному мышлению. Экранный мир режиссера заставляет нас задуматься и никогда не может оставить равнодушным.

Так случилось и в новой «печальной комедии» «Осенний марафон», поставленной по сценарию талантливого драматурга А. Володина, повествующей о «горестной жизни плута» (кстати, таково было рабочее название картины).

И действительно, жизнь в общем-то неплохого человека — писателя-переводчика Бузыкина (О. Басилашвили) — складывается горестно. А виной тому он сам. Добрый, отзывчивый, готовый помочь в беде, тактичный, вежливый, но крайне слабовольный и поневоле лживый. Причем лжет Бузыкин, казалось бы. из гуманных побуждений: не желая причинить боль нелюбимой жене (Наталья Гундарева), из боязни обидеть любимую женщину (Марина Неелова). Он не может раз и навсегда посмотреть правде в глаза, сделать окончательный выбор. Бросаясь из стороны в сторону, стремясь быть хорошим для всех, Бузыкин, по сути дела, растрачивает свою жизнь впустую.

В сравнительно давнем, фильме О. Иоселиани «Жил певчий дрозд» и в недавнем «Объяснении в любви» И. Авербаха главные герои — тоже мягкие, добрые люди. Музыкант Гия в цепи бесконечных чужих дел так я не смог сочинить заветную мелодию, но, целиком отдавая себя людям, он приносил им добро и радость. А журналист Филиппок — скромный и немного смешной «недотепа» — всю жизнь посвятил двум идеалам: призванию и любви к единственной женщине...

Бузыкин же приносит близким лишь разочарование и боль.

Гия из фильма О. Иоселиани в финале нелепо гибнет под колесами автомобиля. В «Осеннем марафоне» главный герой попадает в нелепую ситуацию: его чуть не сбивает машина. Но в том-то и дело, что только чуть. Случай, ставший для Гия роковым, получает у Данелия комедийную, саркастическую окраску, между водителем и Бузыкиным происходит фарсовая перебранка. Даже в этом небольшом эпизоде отчетливо прослеживается авторская конпепция, по которой, трагедия может обернуться фарсом и, наоборот (вспомним убийство пьяного старика в «Совсем пропащем»).

Время событий, происходящих на экране, обозначено самим названием — осень, но думается, жизненный «марафон» Бузыкина был бы столь же печальным и в любое другое время года. Недаром красоты «очей очарованья» ничем не выделены изобразительно.

Фильм снят оператором С. Вронским подчеркнуто просто, своеобразно развивая бытовой, заземленный стиль «Афони», его предыдущей совместной работы с Г. Данелия. С. Вронский — оператор удивительно разносторонний, тонко чувствующий и отлично воплощающий режиссерский замысел. «Классический» реализм «Братьев Карамазовых» (режиссер И. Пырьев) сочетается в нем с эффектной, сверкающей романтикой цвета кинопоэмы Э. Лотяну «Табор уходит в небо», с точно выписанными композициями игровых новелл «Фитилей». В «Осеннем марафоне» проявляется еще одна грань мастерства С. Вронского — филигранное искусство портрета: его камера передает всю гамму сложных, неоднозначных нюансов духовного мира героев картины.

Говорить об актерских работах фильма, значит говорить о несомненных удачах. Прежде всего, это относится к Олегу Басилашвили. В последние годы им было сыграно немало интересных ролей («Возвращение «Святого Луки», «Раба любви», «Смешные люди» и др.). Особенно запомнился зрителям элегантный проходимец Самохвалов из «Служебного романа» Э. Рязанова, сыгранный блестяще, с великолепным комедийным вкусом. Поэтому вдвойне приятно видеть, что возможности актера далеко не исчерпаны: Бузыкин, безусловно, — лучшая на сегодняшний день роль О. Басилашвили, причем абсолютно не похожая на предыдущую.

Героиня Марины Нееловой, напротив, во многом сродни прежним работам актрисы («Слово для зашиты», «Фотографии на стене» и др.). Та же неустроенность, болезненная ранимость вперемежку с ревностью, стремление к счастью, искренность чувств.

Зато Наталья Гундарева предстала перед нами в совершенно новом качестве. Предыдущие ее работы («Вас ожидает гражданка Никанорова», «Сладкая женщина») познакомили нас с ее простыми, нередко недалекими героинями, активно желающими взять от жизни «положенное им по нраву» — любовь и материальные блага. Умная, интеллигентная жена Бузыкина — их полнейший антипод. В глубине души смирившись с постоянной ложью мужа, она также, как и он, не находит в себе силы переменить свою судьбу...

Как всегда жизненно наполнено, емко и смешно выглядит Евгений Леонов в роли соседа Бузыкина. Небольшие, но запоминающиеся эпизоды сыграны Н. Крючковым и Б. Брундуковым

Удача авторов «Осеннего марафона», на мой взгляд, бесспорна.

В год выхода «Осеннего марафона» на экран кинопресса встретила его восторженными рецензиями.

К примеру, кинокритик Армен Медведев писал в «Советском экране», что этот фильм – «радующий пример гармонии всех его начал: драматургического, режиссерского, актерского, изобразительного, музыкального. Тут все счастливо нашли друг друга, и каждый в полной мере выразил себя» (Медведев, 1980: 4).

Столь же высокую оценку «Осенний марафон» получил и у театрального и кинокритика Константина Рудницкого (1920–1988) в журнале «Искусство кино»: «Девиз прославленного в прошлом столетии московского медика Федора Петровича Гааза гласил: «Спешите делать добро!». Демонстрируемый «Осенним марафоном» парадокс состоит в том, что кругом виноватый Андрей Бузыкин действует вроде бы именно так, как учил доктор Гааз. Он спешит делать добро, торопится на выручку, помогает, поддерживает, спасает, а выходит, что несет с собой одно только зло, и все, кому он себя торопливо раздаривает, либо попадают в беду, как Нина и Алла, либо топят самого Бузыкина, как Варвара. В чем же дело? В бесхарактерности Бузыкина? В его человеческой мягкости? В безволии? В бездумной неразборчивости, с которой он повинуется первому же импульсу доброжелательности? В той простоте, которая хуже воровства? В излишней интеллигентской деликатности? Все может быть, и все эти соображения более или менее близки к истине. Но прямого, словесного или действенного, дидактически четкого разъяснения по этому поводу в фильме нет. … Комедия Георгия Данелия, как и обещано было, кончается печально. Назиданий она с собой не принесла, комедия, в движении которой гармонично соединились Данелия и Володин, никому не урок. Однако, как говаривали в старину, она содержит в себе пищу для размышлений» (Рудницкий, 1980: 40, 43).

С. Кудрявцев писал, что «Бузыкин – не активный искатель приключений, не ловкий обманщик и жуир, который легко и беспечно прожигает свою судьбу. … Есть известное выражение относительно «роскоши человеческого общения». Бузыкин и сам был бы рад по–настоящему и доверительно пообщаться – но всё в его жизни происходит именно на бегу, в спешке, суете, так что он, наоборот, устал от общения и, наверно, больше желал бы уединиться. Жена, любовница, товарка, пристающая с неотвязными просьбами о помощи, сосед, зовущий сходить за грибами или выпить, тот же словоохотливый иностранец – все теребят и беспокоят героя, который давно уже словно не принадлежит себе, а всегда кому–то что–то должен, просто обязан сделать» (Кудрявцев, 2006).

В контексте этого широкого спектра восприятий и мнений кинокритики Нея и Андрей Зоркие отмечали, что «Осенний марафон», «всем полюбившийся, всеми принятый безоговорочно, был, однако, понят очень по–разному, истолкован подчас с диаметральной противоположностью. Для многих зрителей, профессиональных критиков фильм стал своеобразным разбирательством «дела» Андрея Павловича Бузыкина, «горестной жизни плута», который никак не может порвать с нелюбимой женой и соединиться с любящей его девушкой, не умеет отказать нахальной коллеге, эксплуатирующей его талант, хаму, отнимающему его драгоценное время, и позволяет всем сидеть у себя на голове. По такой трактовке перед нами — тип, который своей слабохарактерностью и мнимой добротой есть жертва хитрой мимикрии, компромиссов с собственной совестью. Дело в том, что Бузыкину свойственны интеллигентность, деликатность, жалость, сострадание, боязнь обидеть человека. Худо уж это или нет, но те же качества исконно присущи были, скажем, многим героям русской литературы, которые и страдали и мучились, но изменить себя не могли, не слушались советчиков и не умели резать в глаза спасительную правду–матку. … Нет, не о моральной и социальной вине Андрея Павловича Бузыкина ведут с нами разговор авторы «Осеннего марафона», рассказывая историю, внешне смешную, полную самых забавных, гротескных перипетий. Да, конечно, очень комично, что у затырканного Бузыкина названивают на руке часы: «Не опоздай!» Жанр – есть жанр, а смысл остается смыслом. Благородство и эгоизм, талант и посредственность, жесткая поступь супермена и прерывистый бег усталого человека — эти, научно выражаясь, антиномии никак не предстают в фильме в четкой раскладке «по персонажам». Это, скорее, фильм о тяжкой ноше жизни, которую человек обязан нести, не сбрасывая, целиком, терпеливо, о нашем долге перед близкими, хоть и трудно решить, как же лучше и как надо этот долг выполнять… И, конечно, Георгий Данелия должен был сделать такой фильм — самую, наверное, близкую его собственной душе картину, где так называемая «морально–этическая

проблематика» усложнилась по сравнению с его предыдущими работами, видение жизни стало тоньше, мудрее, а изображение приобрело дополнительный объем и многомерность, не утратив лиризма, комедийности и иронии, чуть печальной, а, может быть, и не «чуть» (Зоркая и Зоркий, 1982).

Уже в XXI веке киновед и культуролог Майя Туровская (1924–2019) писала, что «Осенний марафон», — в сущности, злая история о добром человеке. Думал Володин об этом или нет, — это его критический взгляд в сторону самого себя. Он уже не предоставляет своему герою того момента истины, не пробивает будни той молнией идеального, которая могла совершить человеческое чудо. Оттрубили серебряные пионерские горны ранних володинских пьес, и теперь самые добрые и взаимно вежливые люди наносят друг другу ущерб. ... Фильм можно смотреть и как исторический — и тогда в нем немало предвидений на будущее, — и как любовный. Это делает его по–своему вневременным» (Туровская, 2003).

Итак, проходят годы, а «Осенний марафон» по–прежнему остается в золотом фонде отечественного киноискусства.

На портале «Кино–театр.ру» помещено свыше 6 тысяч зрительских отзывов на «Осенний марафон». В целом они подтверждают выводы, сделанные кинокритиками Н. и А. Зоркими:

«О чем фильм? О многом. Прежде всего, о человеке, чья жизнь превратилась в сплошную полосу лжи и предательства. Герой Басилашвили мучается, пытается бежать от самого себя (таков символический смысл названия фильма), но всё больше и больше запутывается в своем вранье. По–моему, этот фильм – печальная поучительная история человека, нестойкого в своих жизненных принципах. Финал фильма. Останется ли Бузыкин с женой? Вряд ли... А всё–таки хочется ему поверить, так, как поверила ему Нина. Об умении прощать и любить, об умении сохранить семью – об этом тоже этот фильм. И Нина – героиня Гундаревой здесь – воплощение честности, человечности и доброты (так для меня). Мне очень её жалко. Но почему–то Бузыкина тоже жалко. После просмотра фильма задумываешься над тем, как важны добрые отношения в семье и как бывает тяжело, когда семья распадается. Мимолетные увлечения, страсть – всё это ничто в сравнении с настоящим семейным уютом и любовью. Вот о чем заставляет задумываться этот фильм. И о многом другом ещё» (А. Алексеева).

«Бузыкина, мне кажется, жалко потому, что его трогательно играет Басилашвили. Ведь на самом деле этот герой малосимпатичный: мучает двух любящих его женщин, слабый, нерешительный, в чем–то даже не мужчина какой–то, а размазня (как им манипулирует Варвара, к примеру). А если бы на его месте был другой актер и акценты были бы чуть иначе расставлены, то герою бы так не сочувствовали.

Насколько я знаю, А.М. Володин тоже не очень–то своему герою сочувствовал. А написал он Бузыкина с себя. ... Что касается фильма, то трагедия героя еще и в том, что, как мне кажется, он любит обеих женщин, но по–разному, и поэтому не может сделать между ними окончательный выбор. И если бы у него была просто интрижка или мимолетная страсть, то выбор был бы проще, а тут как выбрать? Вот как ребенка ставят в тупик: кого больше любишь – маму или папу? Но папа это папа, а мама – мама. Их не разделить. И обижать никого не хочется.

А тут взрослый, но мечущийся мужчина и две любящие его, несчастные женщины. И эта некоторая инфантильность, незрелость героя, его неспособность понять и проанализировать свои чувства (а затем принять окончательное решение и выполнить его) мучительна для всех. Мое сочувствие в картине еще вызывает героиня Нееловой и ее сосед в исполнении Крючкова. И, конечно, тяжело, когда семья распадается. Но бывает, что стоит разрушить видимость семейного благополучия, когда его на самом деле нет, а есть только оболочка, форма существования без внутреннего содержания, чтобы потом начать жизнь, основанную на истинных ценностях» (М. Морозова).

Большая дорога. СССР–ЧССР, 1963. Режиссер Юрий Озеров. Сценарист Георгий Мдивани. Актеры: Йозеф Абргам, Рудольф Грушинский, Инна Гулая, Ярослав Марван, Франтишек Филиповский, Юрий Яковлев, Александр Кутепов, Николай Гринько, Олег Борисов, Сергей Филиппов и др. **22,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Зрители привыкли связывать имя режиссера Юрия Озерова (1921–2001) с военными киноэпопеями «Освобождение», «Солдаты свободы», «Битва за Москву» и «Сталинград», однако в начале своей творческой карьеры он ставил фильмы–концерты, мелодрамы и даже комедии. Всего из его 12 полнометражных игровых фильмов в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли шесть («Арена смелых», «Сын», «Кочубей», «Большая дорога», «Освобождение», «Солдаты свободы»).

«Большая дорога» – это комедия о приключениях чешского писателя Ярослава Гашека (1883–1923).

В год ее выхода во всесоюзный прокат кинокритик Н. Лордкипанидзе (1925-2014) писала, что «Большая дорога» – биографический фильм, но без вытекающих отсюда привычных последствий. То есть без иконографичности, без назидательности, без театральщины, без... прежде всего без фальши и скуки.... «Большая дорога» – хороший фильм. Это приятно. Но это не только удача, симпатичная сама по себе. В решении биографической темы здесь видны принципиально важные и нужные тенденции. Видно желание рассказать о художнике, о знаменитом человеке не только и не сколько из частных фактов его биографии, сколько из общественного значения и индивидуального характера его труда. Такой подход открывает возможности для размышлений, позволяет по-новому взглянуть на доселе привычное. Именно потому нас и хотелось сказать все хорошие слова о «Большой дороге» (Лордкипанидзе, 1963: 94, 97).

А Рудольф Славский (1912-2007) обращал внимание читателей, что в «Большой дороге» «мульткадры, вводимые щедро и к месту, стали художественным компонентом, несущим значительную идейную и смысловую нагрузку. Они органично входят в сцену обучения новобранцев, в приключения Гашека с его другом Страшипкой у врат рая, в озорное прославление Гашеком доблестных подвигов капитана, который, даже будучи обезглавленным, сбил вражеский самолет и лишь после этого с достоинством отдал богу душу. Все мультипликационные вставки решены в плане шаржа или злой карикатуры, что как нельзя лучше соотносится с духом этой картины. Остроумные закадровые комментарии Гашека придают им хлесткую сатиричность» (Славский, 1964).

Но сегодня основательно забытую комедию вспоминают лишь немногие зрители:

«Фильм хорош актерскими работами и как комедия смотрится великолепно, действительно в стиле самих произведений Гашека. Но насквозь идеологичен» (Л. Бонд).

«А ведь Озеров, Гринько и Борисов практически пародию соорудили на Василия Ивановича и Петьку, сделав начдива комбригом, а так и бурка, и залихватский залом – ну Чапай» (П.Сало).

Отцы и деды. СССР, 1982. Режиссер Юрий Егоров. Сценаристы Аркадий Инин, Юрий Егоров. Актеры: Анатолий Папанов, Валентин Смирнитский, Алексей Ясулович, Галина Польских, Людмила Аринина, Лидия Кузнецова, Евгений Лазарев, Николай Трофимов, Вадим Андреев, Николай Мерзликин и др. **22,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Егоров (1920–1982) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, девять из которых («Простая история», «Добровольцы», «Море студеное», «Отцы и деды», «Однажды, 20 лет спустя», «Если ты прав...», «Человек с другой стороны», «Они были первыми», «За облаками – небо») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Советская кинопресса отнеслась к задушевной семейной комедии «Отцы и деды» очень тепло.

К примеру, поэтесса Римма Казакова (1932–2008) писала в «Советском экране», что «в фильме много кадров, от которых не хочется отрывать глаз, и испытываешь даже некоторое раздражение к неизбежности их смены на экране. Прежде всего, эти кадры свои существованием обязанности доброте и пристальности режиссерского взгляда ... Удивительно талантливый, по–человечески приятный актерский ансамбль сложился в картине! Словно все действительно родня, знакомые, близкие люди. Актеры играют тактично, с самоиронией, с легким, без перебора, налетом той самой комедийной

условности, без которой, пожалуй, кое–что могло бы показаться и фальшивым. ... И мы с теплым, по–хорошему встревоженным чувством расстаемся с кинолентой, унося в сердце аромат и шелест, терпкость и крепость этой осенней зрелой радости, наполненности, победительности человеческого бытия» (Казакова, 1982: 6–7).

Журналист Галина Сенчакова в «Спутнике кинозрителя» отмечала, что «смешных ситуаций в фильме много. Однако на территорию комедии в картине довольно часто вторгается драма. Комедийные коллизии разрешаются драматически. И наоборот, драматические эпизоды завершаются смехом» (Сенчакова, 1982: 15).

Уже в XXI веке киновед Лидия Кузьмина резонно обращала внимание читателей на то, что в «Отцах и дедах» «чувствуются некие личные и тонкие отношения режиссера со временем. Когда Егоров делал фильм, ему было за 60, его идеалы в искусстве остались в прошлом, лучшие фильмы были сняты четверть века назад, и он, прирожденный боец, оказался далеко от передовой. Но Егоров принадлежал к военному поколению, которое не собиралось быть балластом, а всюду проявляло свою активность, стойкость и жизнелюбие. Если угодно, картина стала для режиссера своего рода программным заявлением. В её финале звучала победная нота... Егоров успел смонтировать картину, но до премьеры не дожил – умер от сердечного приступа» (Кузьмина, 2010: 174).

Сегодняшним многим зрителям «Отцы и деды» продолжают нравиться:

«Очень хороший, добрый, уютный фильм. Все актёры замечательно, естественно, трогательно играют. Есть и весёлые эпизоды. Музыка в фильме очень приятная, душевная» (А. Алексеева).

«Отличный фильм о молодости души, любви и семье. Безусловное украшение фильма – троица Людмилы Арининой, Анатолия Папанова и Николая Трофимова. Весь актёрский состав замечательный. ... Это кино на все времена» (Нина).

Но есть, разумеется, и негативные мнения о фильме:

«Вышла пустота со звуком смеха. Весёлость у героев какая–то искусственная. Смеются непонятно по какой причине. Улыбки нарисованные. Там фальшь со всех сторон. Авторам захотелось показать "как весело"» (Линда).

«Комедия на один просмотр. Я лично люблю комедии Леонида Гайдая, а не такие «лирические зарисовки» (Улан).

«Явно не моя комедия, нет динамики, мало смешных реплик, все как-то надуманно, без огонька» (Степан).

Любит – не любит?.. СССР, 1963/1964. Режиссер Али Хамраев. Сценаристы: Михаил Мелкумов, Мухамеджан Рабиев. Актеры: Сталина Азаматова, Баходур Джурабаев, Марат Арипов и др. **21,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Али Хамраев поставил 20 полнометражных фильмов, из которых только «Седьмая пуля» (1973) и комедия «Любит – не любит?..» (1964) вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Любит – не любит?..» – комедия, где сюжет легенды о Тахире и Зухре перенесен в 1960-е годы. Плюс музыка Александра Зацепина и вокал Муслима Магомаева...

Мнения у зрителей XXI века об этом фильме часто полярны:

«Любимый фильм детства. Такая в нём красивая Сталина Азаматова! Прекрасная музыка, чудесные пейзажи» (Восток-27).

«Фильм красиво снят, музыки и песен в нем много, но и по драматургии, и по режиссерской работе показался очень слабым» (Б. Нежданов).

Первый парень. СССР, 1959. Режиссер Сергей Параджанов. Сценаристы Пётр Лубенский, Виктор Безорудько. Актеры: Григорий Карпов, Людмила Сосюра, Юрий Сатаров, Валерия Коваленко, Андрей Андриенко–Земсков, Николай Шутько и др. **21,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Параджанов (1924–1990) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент, увы, не вошли его признанные шедевры «Тени забытых предков» и «Цвет граната». А вошла одна–единственная незамысловатая колхозная комедия «Первый парень»...

Киновед Вадим Скуратовский считает, что параджановские фильмы конца 1950–х – начала 1960–х «Первый парень», «Украинская рапсодия» и «Цветок на камне» — «законченные лубки (соответственно «колхозный», «интеллигентский» и «пролетарский»), вполне разделяющие все уже неизлечимые дефекты той исторически исчерпанной модели, лубки, сливающиеся с массовой украинской кинопродукцией тех лет. Вроде бы и сам режиссер этого не отрицал. Но у всех этих фильмов есть одно весьма характерное свойство: в них нет ни малейшей эстетической взятки бытовому реализму, какому–либо бытовому правдоподобию, к которому столь энергично устремился основной поток тогдашней советской кинопродукции — как вполне конъюнктурной, так и обладавшей уже первыми «авторскими» проблесками. Параджановские же фильмы, пожалуй, даже вызывающе «неправдоподобны» — и по сюжету, и по его именно вызывающе «нереалистическим» решениям. В высшей степени условный «колхоз» в «Первом парне», самая условная советско–интеллигентская судьба в «Украинской рапсодии», и, наконец, столь же условный «шахтерский городок» в «Цветке на камне». В ту пору такая условность казалась уже вполне архаичной инерцией предшествовавшей советской киномифологии, продолжением специфической «пырьевской» кинолжи, уже даже официально отвергнутой. ... «Первый парень» бесконечно переполнен именно идиллическими украинскими кинопейзажами, режиссер там постоянно любуется наивными крестьянскими интерьерами и костюмами, сосредоточен не столько на «трудовых подвигах», сколько на обрядах — флирта, спорта, «парубоцких» состязаний, а в конце и вовсе приступает к воссозданию украинского свадебного ритуала...

Таким образом, все эти параджановские фильмы по базовому режиссерскому инстинкту совершенно избегают «правдоподобия», в ту пору просто гипнотизировавшему «оттепельное» кино, мучительно, сквозь цензурно–редакторские рогатки, пробивавшееся к некоему отечественному варианту неореализма» (Скуратовский, 2001).

Современные зрители (с учетом последующих творческих достижений режиссера) относятся к «Первому парню» с определенным пониманием меры условности жанра:

«Сюжет фильма – типичная советская агитка на тему счастливой сельской жизни в условиях [строительства] светлого коммунизма. Причем преподнесен в неуклюжей, чрезмерно приукрашенной форме. ... Но если присмотреться, то нетипичная для того периода операторская, колоритные кадры, особый взгляд на природу выдают начинающего мастера» (М. Мицкевич).

«Фильм, конечно, очень наивный, лубочный, приукрашенный, сильно чувствуется перепев старых пырьевских комедий, от "Богатой невесты" до "Кубанских казаков". Правда, снят красиво, музыка неплохая и актеры симпатичные. Но будущего автора шедевра "Тени забытых предков" еще очень трудно угадать» (Б. Нежданов).

Слуга двух господ. СССР, 1953. Режиссер Адольф Бергункер (по одноименной пьесе Карло Гольдони). Актеры: Михаил Иванов, Иван Пальму, Людмила Макарова, Борис Рыжухин, Лев Семёнов, Ирина Ефремова, Владислав Стржельчик и др. **21,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Адольф Бергункер (1906–1989) поставил 12 фильмов, два из которых («Слуга двух господ» и «Следы на снегу») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Этот фильм–спектакль вышел на экраны на пике «малокартинья», этим во многом и объясняется его внушительный зрительский успех.

Небесный тихоход. СССР, 1946. Режиссер и сценарист Семен Тимошенко. Актеры: Николай Крючков, Василий Меркурьев, Василий Нещипленко, Алла Парфаньяк, Людмила

Глазова, Тамара Алёшина, Фаина Раневская, Константин Скоробогатов и др. **21,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Семен Тимошенко (1899–1958) поставил 13 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Вратарь», «Небесный тихоход» и «Запасной игрок») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Музыкальная комедия о военных летчиках «Небесный тихоход» вышла прокат в 1946 году и была восторженно встречена зрителями.

Однако в год премьеры этого фильма журнал «Искусство кино» опубликовал на своих страницах разгромную рецензию, где бывший штурман боевой авиации, киновед и кинокритик Ростислав Юренев (1912-2002), опираясь на свой фронтовой опыт, писал, что «автор фильма «Небесный тихоход» режиссер С. Тимошенко материала как следует не знает. Наивное представление о порядке постановки боевых задач в военной авиации, отсутствие какого-либо представления о ходе их выполнения привело к фальши во взаимоотношениях героев фильма и типичной «развесистой клюкве» в изображении боевых действий По-2. ...

Но оставим военное дело и перейдем к анализу художественных качеств фильма. С. Тимошенко не нашел сюжета, органически вытекающего из действительных событий Отечественной войны, обусловленного типичными характерами наших летчиков, движимого подлинным драматическим конфликтом. Он взял старинную сюжетную схему, детально разработанную многими драматургами прошлых веков, служившую основой многих комедий, водевилей и фарсов, и попытался втиснуть в эту схему современный материал. ... Как ни судите, но это пошлость! Да, пошлость, очевидная и оскорбительная. ... Это ли война? Это ли люди войны, ее героические и суровые события? Вы скажете — жанр? Нет, стиль! «Стиль», конечно, в кавычках. Как назвать его? Обывательским сентиментализмом? Романтикой мещанства? Лакировкой действительности? ... О чем говорит «Небесный тихоход», вышедший после войны? О том, что воевать было приятно и просто? О том, что мы победили легко? Ложь! Фильм фальшив, и дело здесь не в жанре, а в «стиле» лакировки, легкомыслия, безыдейности, заимствованном из старой оперетки и худших американских ревю.

Кстати, фильм сделан нс хуже этих ревю. Музыка веселая, запоминающаяся. Снято все ясно, четко, с приятными пейзажами, мастерскими панорамами, профессиональными макетами. Актеры подобраны хорошие. Н. Крючков, знакомый всем создатель галереи положительных образов молодых советских людей в ряде первоклассных фильмов, — одной своей внешностью и обаянием может уверить нас на некоторое время, что перед нами подлинный советский летчик. Меркурьев обладает филигранной комедийной техникой и тонким, мягким юмором. Очень мила молодая актриса А. Парфаньяк...

Но все эти достоинства актерской игры, операторского мастерства, музыкального сопровождения не могут сделать фильм хорошим, а лишь делают его недостатки более ощутимыми. Потому, что идеи в фильме нет, если нс считать идеей опровержение заведомой нелепости о несостоятельности любви во время войны. Потому, что летный, военный материал в фильме обеднен и извращен. Потому, что характеры героев надуманы, нс типичны. Потому, что сюжет фильма не органичен для темы и материала, а привнесен извне, старый, молью траченный сюжет неумного фарса. Потому, что фильм резко выпадает из стиля нашего искусства, идет вразрез его плодотворным традициям. ... Перед советским искусством кино открыты безграничные возможности, просторная дорога. Искусство пойдет по этой столбовой дороге широкими, уверенными шагами. Тиходы, плутающие но топким тропинкам обывательщины, пошлости, «развлекательности», отстанут» (Юренев, 1946: 20-22).

Да и официальная точка зрения на этот фильм была, увы, негативной.

Министр кинематографии СССР Иван Большаков (1902–1980) буквально разгромил эту картину. Вот что он писал в своей книге «Советское киноискусство в годы Великой отечественной войны»: «Не свободны от трафаретности и применения штампа и некоторые наши современные кинодраматурги, пытающиеся многогранную советскую действительность вложить в старые, шаблонные драматические формы. Эти попытки обычно приводят к провалам и творческим неудачам. Достаточно вспомнить некоторые из

наших неудачных фильмов: «Близнецы», «Воздушный извозчик», «Небесный тихоход» и другие, для того чтобы в этом легко убедиться. Характерной чертой этих фильмов является надуманность сюжетных ситуаций и развивающихся в них событий. Некоторые из таких фильмов страдают рыхлостью сюжета: показываемые в них события разрозненны, органически не связаны между собой, зачастую логически необъяснимы. ... Печать безыдейности и мещанской пошлости лежала на фильмах «Близнецы» и «Небесный тихоход». ... Неудачной получилась и кинокомедия «Небесный тихоход» ... Все любовные перипетии героев происходят на фоне боевых событий: бомбежек, воздушных боев, но это только фон, и он не спасает фильм от пошлости и фальши» (Большаков, 1952: 38–39, 136–137).

Как всегда в эти времена министру И. Большакову «подпел» киновед Александр Грошев (1905–1973): «Ремесленническое отношение к делу авторов фильмов «Небесный тихоход», «Поезд идет на восток», «Спортивная честь», которые механически перенесли в наши фильмы конфликты, заимствованные из буржуазной драматургии, привело к созданию неполноценных фильмов» (Грошев, 1952: 244).

А киновед Семен Гинзбург (1907–1974) придерживался аналогичного мнения и в разгар эпохи «оттепели»: «Другие военные кинокомедии, вышедшие в годы войны или непосредственно после ее окончания ("Воздушный извозчик", "Небесный тихоход", "Беспокойное хозяйство", "Близнецы") были ремесленно–робкими работами, основанными на сюжетных штампах буржуазно–развлекательного киноискусства. Образы и сюжеты этих картин находились в разительном противоречии с привлеченным для их воплощения материалом военной действительности. И поэтому, вопреки намерениям своих создателей, в большинстве кинокомедий на военном материале имела место идейная и художественная фальшь» (Гинзбург, 1959).

Со временем такого рода мнения забылись, а комедия «Небесный тихоход» продолжала оставаться в советском, а потом и российском медийном репертуаре, о чем, в частности, свидетельствует её реставрация и колоризация, предпринятая в 2012 году.

Уже в XXI веке кинокритик Алина Ермолаева писала, что «ленту «Небесный тихоход», созданную в конце войны, можно по праву считать одним из наиболее ярких из представителей кино того времени. В ней наравне с хорошо известными актерами блистают даже те, кто в кино пришел совсем недавно. В ней песни и музыка настолько органично вплетаются в сюжетную канву, что без них фильм представить уже просто невозможно. В картинах, подобных этой царит гармония: все здесь кажется к месту. ... Зрители же восприняли его на ура. Потому что это была именно та картина, которая способна была вызвать улыбку на лице уставших от тяжести войны людей. Типичное противостояние обычных зрителей и всезнающих критиков тогда закончилось ничем, каждый остался при своем мнении. Однако этот спор рассудило время – картина и сейчас смотрится отличной комедией. ... Фильм пролил настоящий чудодейственный бальзам на израненные войной души людей. В нем много жизни, несмотря на условности и порой неприкрытую неправдоподобность. Бывают такие ленты – своеобразные таблетки для поднятия настроения, «Небесный тихоход» – одна из них» (Ермолаева, 2010).

«Небесный тихоход» продолжает нравиться и многим нынешним зрителям:

«Мне нравится этот фильм. Хорошо сделанная комедия с хорошими актерами в главных мужских ролях (Василия Меркурьева я люблю как родного человека, честно). ... Вообще, если фильм мне импонирует... А как же здорово девушки танцуют в этом фильме, и музыка такая задорная!» (Авентюра).

«Фильм теплый, душевный, озорной. Замечательные песни и танцы. Игра Крючкова и Меркурьева – высший пилотаж. Явных прогибов перед властью (портреты Сталина, тосты и песни в его честь) к счастью, в фильме нет. Как и упоминаний о направляющей и руководящей... Немцы показаны дурачками, но это не раздражает. Как иначе их можно было показать в комедии тех лет о войне?» (С. Бичева).

Она вас любит. СССР, 1957. Режиссеры Семён Деревянский и Рафаил Суслович. Сценарист Владимир Поляков. Актеры: Георгий Вицин, Инна Кмит, Лидия Сухаревская, Тамара Носова, Александр Ширвиндт, Игорь Дмитриев, Константин Сорокин и др. **21,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Семён Деревянский (1902–1981) поставил всего два полнометражных фильма («Центр нападения» и «Она вас любит»), но оба вошли в число самых кассовых советских кинолент. По большей части он был вторым режиссером у разного рода «мэтров». В начале 1960–х С. Деревянский, по–видимому, ушел на пенсию и в последние 20 лет жизни фильмов больше не снимал...

Режиссер Рафаил Суслович (1907–1975) больше известен как театральный режиссер. На его счету всего три фильма, из которых в тысячу самых кассовых советских лент вошла только «оттепельная» комедия «Он вас любит».

Застенчивый паренек Канарейкин (Георгий Вицин) работает в зоопарке и влюбляется в девушку-спортсменку, фото которой он увидел в журнале...

Зрители и сегодня относятся к этой комедии очень тепло:

«Добрая романтическая комедия. Когда смотрю подобные фильмы, на душе становится легко и радостно» (Олеся).

«Светлый, трогательный, добрый фильм» (Раиса).

«Хорошо поставленная речь, акцентированный стиль игры актёров, мастерство постановщиков и оператора доставляют удовольствие при просмотре этой лёгкой комедии. Те, кто делал картину, знали законы зрительского восприятия» (А. Лебедев).

Укротители велосипедов. СССР, 1964. Режиссер Юлий Кун. Сценаристы Юлий Кун, Юрий Озеров, Николай Эрдман. Актеры: Людмила Гурченко, Олег Борисов, Эдуардс Павулс, Рейн Арен, Сергей Мартинсон, Рина Зелёная, Алексей Смирнов, Григорий Шпигель, Александр Бениаминов, Владлен Паулус, Улдис Пуцитис и др. **21,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Озорные повороты. СССР, 1960. Режиссеры Кальё Кийск, Юлий Кун. Сценаристы Дагмар Нормет, Сандор Стерн. Актеры: Терье Луйк, Рейн Арен, Пеэтер Кард, Эве Киви, Харийс Лиепиньш и др. **15 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Опасные повороты. СССР, 1961. Режиссеры Юлий Кун, Кальё Кийск. Сценаристы Дагмар Нормет, Шандор Стерн. Актеры: Терье Луйк, Рейн Ареп, Пеетер Шмаков, Эва Киви, Харийс Лиепиньш и др.

Режиссер Кальё Кийск (1925–2007) поставил 17 фильмов, из которых только «Озорным поворотам» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Юлий Кун (1914–1980), начинавший свою карьеру кинооператором, поставил всего четыре фильмы, три из которых – спортивные комедии «Озорные повороты», «Опасные повороты» и «Укротители велосипедов» – имели большой успех у публики, хотя в тысячу самых кассовых советских кинолент (то есть преодолеть порог в 15 млн. зрителей за первый год демонстрации) удалось войти только «Озорным поворотам» и «Укротителям велосипедов».

Ремейк «Озорных поворотов» – «Опасные повороты» – в качестве эксперимента были сняты только для панорамных кинотеатров, что при всем успехе у публики не позволило им стать прокатным хитом. Зато снятые для обычных экранов «Укротители велосипедов» уже легко смогли преодолеть планку в двадцать млн. зрителей.

В «Озорных поворотах» и «Опасных поворотах» главные роли сестер–близнецов сыграла очаровательная 18–летняя дебютантка Терье Луйк. Ее столь успешно начатая актерская карьера, к сожалению, оборвалась на взлете – в 1962 году, когда она была отстранена худсоветом киевской киностудии от исполнения главной роли в «Королеве бензоколонки»...

Успех этих двух эстонских «поворотов» был таким соблазнительным, что спустя три года Юлий Кун (на сей раз уже без Кальё Кийска и Терье Луйк) поставил третью версию того же сюжета – «Укротители велосипедов» – с Людмилой Гурченко в главной роли. И именно эта комедия стала самой кассовой в этой «трилогии»...

Публика и кинопресса отнеслись к этой комедийной «трилогии» очень тепло.

К примеру, кинокритик Николай Кладо (1909–1990) писал об «Озорных поворотах» так: «Дебютирующие в режиссуре К. Кийск и Ю. Кун показали хорошее понимание природы комического. … они продемонстрировали настоящее умение использовать трюковые съемки и возможности широкого экрана, эффектно сняли мотоциклетные гонки… Сценарий … изобилует комическими недоразумениями, ярким, остроумным диалогом. Особенно удачен дебют недавней таллинской школьницы Т. Луйк, хорошо сыгравшей две роли – сестер близнецов. В ее воплощении это два разных характера, за что мы ей и отдали первую премию за исполнение женской роли… вернее, за две роли. Именно ее непосредственность, обаяние и свежесть «спасли» некоторые весьма рискованные фарсовые ситуации, созданные сценаристами. Да, фарсовые, напоминающие комедии, пришедшие к нам из–за рубежа. Но здесь девушки–близнецы создают сюжетную путаницу из благородных побуждений, стремясь проучить зазнавшегося спортсмена, самоуверенного покорителя сердец. Что ж, и этого для легкой комедии» (Кладо, 1960: 4).

Что касается современных зрителей, то они и сегодня любят эти комедии: «Забавный симпатичный фильм! … И как приятно видеть королеву красоты Эве Киви! Она не меняется совершенно! Умница!» (Федот). «Сногсшибательна Терье Луйк! И ещё… все хороши, все, но Ева Киви – ой, блондинка! Ну, вообще – хороший фильм!» (Аворадо).

Куклы смеются. СССР, 1964. Режиссер Николай Санишвили. Сценаристы Гурам Патарая, Арли Такайшвили. Актеры: Мераб Тавадзе, Сесилия Такаишвили, Ипполит Хвичия, Марина Тбилели и др. **21,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Санишвили (1902–1996) поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, шесть из которых («Заноза», «Прерванная песня», «Судьба женщины», «Куклы смеются», «Закон гор», «Встреча в горах») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Родственники видят в главном героев будущего певца, но парень этого совсем не хочет и тайно устраивается работать на игрушечную фабрику…

Рецензия на комедию «Куклы смеются», опубликованная в «Советском экране» была резко отрицательной: «В картине есть, казалось бы, все атрибуты комедии – и неожиданные ситуации, и обманы, и узнавания, и любовь с первого взгляда… А в зале скучно… Невесело и на экране. … Фельетонная тема фильма требовала острой сатиры, но авторы слишком снисходительны к порокам своих героев, они подчас любуются ими, и в результате получается беззубая комедия, замешанная на самых избитых штампах и дурном вкусе» (Арсеньев, 1964: 14).

А вот зрители и сегодня помнят эту лирическую комедию:

«Хороший получился фильм, веселый и красивый. А главное – по–грузински душистый, да и душевный тоже, а ирония тоже грузинская, очень симпатичная» (Ю. Крылатов).

«Фильм "Куклы смеются", конечно, не претендует на звание киношедевра, но это один из немногих фильмов, который имеет право на долгую жизнь и благодарную память о себе! Картина смотрится на одном дыхании. прекрасная музыка композитора Цинцадзе гармонично ложится на легкий сюжет о первой любви… Фильм передает тепло знойного грузинского лета, доброту и искренность грузинских людей, в нем нет ни "грамма" советской идеологии, наполнявшей киноэкраны того времени» (Н. Хилькевич).

«Трогательная комедия, переживательная, я, вообще, старые комедии очень люблю» (Михаил).

Рогатый бастион. СССР, 1964/1975. Режиссер и сценарист Петр Василевский (по пьесе Андрея Макаёнка «Лявониха на орбите»). Актеры: Павел Кормунин, Ольга Хорькова, Алексей Грибов, Сергей Блинников, Владимир Ратомский, Пётр Константинов, Роман Филиппов и др. **Всесоюзный кинопрокат – с 1975 года. 21,1 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Петр Василевский (1922-2002) поставил четыре фильма, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошла только комедия «Рогатый бастион».

В этой комедии некий колхозник личное хозяйство предпочитает общественному, в то время, как партийная линия начала 1960-х подсобные личные участки не жаловала. Накануне предполагаемого кинопроката «Рогатого бастиона» Н.С. Хрущев был смещен с должности генсека, и новое руководство посчитало эту ленту политически устаревшей. Однако десять лет спустя фильм все-таки решили выпустить на всесоюзный экран, указав в титрах, что он снят, якобы, в 1974 году. В итоге в кинопрокате эта незамысловатая комедия сумела в кинопрокате 1975 года собрать двадцать с лишним миллионов зрителей, опередив десятки современных советских и зарубежных лент…

Советская кинопресса» комедию «Рогатый бастион» проигнорировала, однако в первый год проката лента сумела собрать у экранов свыше двадцати миллионов зрителей. Да и сегодня у этой картины есть поклонники:

«Рогатый бастион» – замечательный фильм. Безупречная игра актеров. Очень жаль, что на телеэкранах его не показывают» (Е. Чернаенко).

«Очень прекрасная комедия… Фильм из категории Великих комедий СССР, только не так раскрученный. … Суперфильм! Дети в восторге!» (Алексей).

Цирк. СССР, 1936. Режиссер Григорий Александров. Сценаристы: Григорий Александров, Илья Ильф, Евгений Петров, Валентин Катаев (по мотивам комедии Ильи Ильфа, Евгения Петрова и Валентина Катаева "Под куполом цирка"). Актеры: Любовь Орлова, Евгения Мельникова, Владимир Володин, Сергей Столяров, Павел Массальский и др. **20,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Александров (1903–1983) поставил 11 полнометражных игровых фильма, многие из которых («Веселые ребята», «Волга–Волга», «Цирк», «Весна», «Встреча на Эльбе», «Русский сувенир») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Среди советской публики второй половины 1930–х, неизбалованной иностранными фильмами мелодраматическая комедия «Цирк» Григория Александрова пользовалась огромным успехом.

Публицист и литературный критик Давид Заславский (1890–1965) в год выхода «Цирка» в прокат писал, что «эта комедия составлена из живых, хорошо поставленных, хорошо разыгранных сцен. В ней видна оригинальная мысль постановщика. Он искусно пользуется новым советским материалом, показывает новую Москву. Съемки полны воздуха и света. Голос звучит если не безукоризненно, то исправно. И постановка, и игра актеров проникнуты теплотой. Это работа не ремесленника–режиссера и не дилетанта, а мастера, который любит свое дело, ищет новых путей для советской комедии и на своей работе непрерывно растет. "Цирк" по художественным своим достоинствам значительно выше "Веселых ребят". … Наглядно показано, что в советской стране нет расовой розни. Тема интернациональной солидарности проходит через всю картину. Так получается в фильме смесь мелодрамы с комедией. Александров хорошо обыграл благодатный материал, который дает художнику цирковая жизнь. Есть много остроумных сцен… Вся комедия пронизана светлыми, радостными лучами любви к советской родине, к ее людям. Не претендует, конечно, комедия ни на большую глубину смысла, ни на особенно высокую художественность образов. Есть в ней длинноты и другие частные недостатки. Но важно то, что в простой, невзыскательной форме, доступной для самых широких кругов зрителей, комедия доносит большие идеи интернациональной солидарности, любви к детям независимо от цвета их кожи и подлинно человеческого, товарищеского отношения к женщине. Это подлинно советская комедия, потому что ни в какой другой стране не может иметь места в театре или на экране сатирическое разоблачение расовой теории» (Заславский, 1936).

Журнал «Искусство кино» отмечал, что «режиссер не боится «наворачивать» мелодраму, в которой зритель отчетливо видит кратковременность и преходящесть тревог Мери» (Зельдович, 1936: 39). «И это понятно – ведь по сценарию главная героиня, сначала преследуемая американскими расистами, а потом, изнывая под гнетом немецкого «хозяина», должна была стать в дружные ряды строителей коммунизма. «Цирк» вообще

положил начало целой изобразительной эпохе: совершенные лица главных героев на фоне развевающихся знамен, стройные ряды и белые одежды марширующих физкультурников, летные шлемы, парашюты, модели самолетов, вид сверху на Красную площадь из окна гостиницы «Москва» — все это будет многократно повторяться на картинах и плакатах и станет визуальным кодом 1930–х» (Дашкова, 2012: 130).

Права киновед Татьяна Дашкова, «когда «в кадре» была иностранная звезда (вызывающая ассоциации с Марлен Дитрих), допускалось экспансивное поведение, открытые ножки, «буржуазные» танцы и шикарные наряды, так понравившиеся довоенному зрителю (недаром практически на всех рекламных плакатах фильма Орлова была представлена именно в образе «западной звезды» (Дашкова, 2012: 130).

На это же обращает внимание и киновед Римгайла Салис, так как «поместив действие фильма в цирковой мир, Александров мог привнести в советскую реальность западный блеск, шарм, при этом поставив зрелище на службу идеологии. «И явно – в сценарии, и неявно – в мизансценах, фильм представлял исчерпывающий свод советских убеждений, инициатив, достижений и надежд в начале высокого сталинизма» (Салис, 2012: 203).

Кинокритик Карина Добротворская считает, что своеобразие фильма Григория Александрова «Цирк» «заключается в том, что сформированная как бы вне поля культуры советская мифология «встречается» здесь с культурной мифологией традиционного жанра мелодрамы, включающей фильм в ряд общекультурных архетипов и ассоциаций» (Добротворская, 1992: 28).

А кинокритик Сергей Добротворский (1959–1997) обращал внимание читателей, что «от Чаплина до Тода Броунинга и от Феллини до Вендерса цирк представал моделью мира. Фильм Александрова появился в год принятия сталинской конституции, утвердившей социализм как окончательно сформированную общественную систему. Идеология нуждалась в универсальной формуле, и Александров эту формулу нашел. Соревнование двух аттракционов — американского «Полета на Луну» и нашего «Полета в стратосферу» — превращалось в битву двух систем. Идя навстречу злобе дня, режиссер откровенно подтасовал политический образ противника. Хотя злодей Кнейшиц прибыл из демократического Нового Света, он был немцем. Американский империализм и германский фашизм соединялись в одну темную силу, противостоящую светлому миру советских людей — таким образом воплощалась инструктивная метафора эпохи о райском саде, расцветшем посреди океана зла. Дальше в дело шли классические оппозиции, унаследованные Александровым от своего наставника Эйзенштейна — ночь и день, луна и солнце, женское и мужское, пассивное и активное. В буржуйском номере вся опасность доставалась женщине, в советском полет совершал мужчина, явно зарифмованный с преодолевшим земное притяжение Икаром. (У современников, впрочем, рождалась куда более прямая ассоциация с высотными рекордами «сталинских соколов». При попытке установить один из них незадолго до выхода фильма трагически погиб экипаж ОСОАВИАХИМ–1. Циркач Мартынов тоже падал из–под самого купола, но оставался жив. Миф в очередной раз торжествовал над действительностью.) … «Надо, наконец, понять, что из всех ценных капиталов, имеющихся в мире, самым ценным и самым решающим капиталом являются люди», — сказал Сталин на встрече с ударниками стахановского движения. «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек», — из–под купола цирка отозвались герои Григория Александрова. Посыл был стопроцентно авторским — сыгравший Мартынова Сергей Столяров не умел петь, и знаменитую «Песню о Родине» вместо него за кадром исполнил сам режиссер. Арена цирка становилась слишком тесна для праздника чувств, действие выплескивалось на Красную площадь, к официальному центру советского мироздания, под сень державного ока — всевидящего и всевидимого. «Теперь понимаешь?» — спрашивала потешная Райка у марширующей рядом Марион. «Теперь понимаю!» — восклицала та, перед тем как окончательно раствориться в ослепительной гармонии золотого века» (Добротворский, 1996).

Вот почему «Цирк» оказался одной из самых «долгоиграющих» лент советского кино сталинского периода: американские жанровые стандарты и технические приемы были наложены Григорием Александровым на идеологические требования «социалистического реализма», а эффектные актерские «интернациональные» маски удачно сочетались с фольклорными мотивами, тоже глобального свойства.

И когда в 2011 году «Цирк» стал цветным благодаря компьютерной колоризации, это, на мой взгляд, ничуть его не испортило. Вычищенная глянцевая «картинка» и сочные краски только ярче высветили зрелищно–идеологическую природу александровского творения, внушавшему аудитории идею тотального превосходства Мира Социализма над Миром Капитализма, красных знамен физкультурного парада над цветастой обманной мишурой западной «красивой жизни», годной разве что для цирковой потехи...

Мнения зрителей XXI века о «Цирке» довольно противоречивы:

«Светлый фильм о светлых людях, о светлом периоде нашей истории, когда ценилась честность и порядочность, когда человек мог свободно выбирать профессию и путь в жизни, когда на улицах спокойно играли дети, не боясь маньяков, когда не было наркомании, спида, геев и много чего ещё, с чем мы все знакомы сегодня» (Пинхус).

«В "Цирке" же, конечно, много всяких не то, чтобы неточностей, а, скажем так, нереальностей. И совершенно справедливо было бы думать, что героиню Орловой не то, что в Союз бы не пустили, но и из Америки не выпустили. И, возможно, Марлен в финале бы работала в лагере на лесорубке. Но: Знание истории нисколько не умаляет ценности утопической идеи, что когда–нибудь будет такое общество, где "так вольно дышит человек". Речь, конечно, не о СССР того времени. СССР 1936, перед самым пиком репрессий, явно под эти слова не подходил. Но ведь как прекрасно показали эту утопию: прекрасная музыка (с детства люблю "Широка страна моя родная..."), прекрасная игра актёров..., всё это (особенно в кульминационном моменте – выступлении в цирке) вызывает какие–то положительные эмоции, чуть ли не "веру в светлое будущее"! (без взаимосвязи с Советским Союзом). Впрочем, в конце как всегда парад и физиономия Сталина» (Анна).

Щедрое лето. СССР, 1951. Режиссер Борис Барнет. Сценаристы Николай Далекий, Евгений Помещиков. Актеры: Николай Крючков, Нина Архипова, Михаил Кузнецов, Марианна Стриженова, Виктор Добровольский, Константин Сорокин, Муза Крепкогорская и др. **20,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Борис Барнет (1902–1965) поставил двадцать полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Подвиг разведчика», «Аннушка», «Борец и клоун», «Щедрое лето») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Окончилась война, и фронтовик Петр вернулся в родной колхоз, где обнаруживается, что там непорядок с финансами...

Советская кинокритика отнеслась к этой комедии пренебрежительно.

Киновед Ростислав Юренев (1912-2002) посчитал «Щедрое лето» «поистине шедевром бесконфликтности» (Юренев, 1961). В «Истории советского кино» «Щедрое лето» было названо легковесной и надуманной картиной (История советского кино. Т. 4. М., 1978. С. 147).

Как верно пишет кинокритик Сергей Анашкин, «Щедрое лето» – диковинный гибрид фабульных мотивов этапных лент эпохи "Кубанских казаков" и "Кавалера Золотой Звезды". Но разговор о заимствованиях и цитатах едва ли будет корректным – все три фильма изготавливались почти одновременно. Скорее всего, сценаристы и режиссеры черпали свое вдохновение из одних и тех же казенных родников соцреалистической мифологии. Ценным художественным документом эпохи делает "Щедрое лето" не уникальность авторского почерка, а наглядная типичность сюжетных ходов, приемов лицедейства, мифологем. ... Герои ударно трудятся на полях и животноводческих фермах, а в свободные часы томятся от благородно–безгрешных любовей и беспричинной ревности. В финале (как того требовал кинематографический канон) посреди эдемского изобилия сельхозвыставки партийный босс произносит им напутственную речь. Заклеймив ревность буржуазным пережитком, заслуженный партиец благословляет сих передовиков–несмышленышей на семейное счастье» (Анашкин, 1999).

Эта незатейливая колхозная комедия в силу «малокартинья» начала 1950–х пользовалась значительным зрительским успехом, но потом про нее порядком подзабыли.

Немногие сегодняшние зрители оценивают «Щедрое лето» с разных точек зрения:

«По–моему фильм замечательный. И то, что там все приукрашено, это даже плюс. А для того это сделано, чтобы человек смотрел, наполнялся энергетикой и стремился к этому же» (Зодколин).

«Чем меня цепляют фильмы той эпохи? Оптимизм из них так и прет. Эти фильмы смотрятся как что–то из жизни марсиан, настолько это не похоже на реальность. Конкретно в этом фильме порадовал быт колхозника, новый дом с высоченными потолками и площадью хрен знает сколько метров, новенькая мебель (обязательный в каждом фильме портрет Сталина). В дом зашли гости? Из кухни появляются блюда с горами пирогов, домашних колбас, копченого сала, бутылки вина. ... Именно поэтому я смотрю те фильмы с веселой улыбкой, ибо в них желаемое на полном серьезе выдается за действительное. Чем серьезнее рассказчик, тем смешнее из его уст анекдот» (Духазил).

Поддубенские частушки. СССР, 1957. Режиссер Герберт Раппапорт. Сценарист Сергей Антонов (по собственному рассказу). Актеры: Светлана Карпинская, Леопольд Степанов, Елена Рокотова, Михаил Мудров и др. **20,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Герберт Раппапорт (1908–1983) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Два билета на дневной сеанс», «Круг», «Меня это не касается», «Черемушки», «Поддубенские частушки», «Музыкальная история», «Воздушный извозчик») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Для меня лично эта колхозная комедия Г. Раппапорта (1908–1983) интересна тем, что главную женскую роль в ней сыграла одна из лучших учениц моей мамы – Светлана Карпинская (1937–2017).

«Поддубенские частушки» стали киноадаптацией театрального спектакля драматической студии Ленинградского Дворца культуры им. Кирова .

Публика и кинопресса в 1957 году встретила эту картину очень тепло. В частности весьма доброжелательную заметку о фильме опубликовал журнал «Советский экран» (Вольфсон, 1957: 7–8).

Драматург и киносценарист Александр Гладков (1912-1976) писал в журнале «Искусство кино»: «После просмотра фильма уходишь с двойственным чувством: радостно за яркое цветение талантов молодой актерской когорты, воспитанной в драматической студии Дворца культуры имени Кирова, и жалко, что давно любимый рассказ Сергея Антонова всё еще не получил достойного его, своеобразного, яркого и оригинального кинововоплощения. И всё же постановка фильма «Поддубенские частушки» студией «Ленфильм» - эксперимент вполне оправданный. Заслуживает благодарности смелость руководства студии, не побоявшегося доверить исполнение всех без исключения ролей в фильме юным и «непрофессиональным» актерам . ... Особо хочется сказать о Светлане Карпинской. Эта тоненькая, курносая девушка обладает яркой актерской индивидуальностью и тем трудно определимым свойством, которое на профессиональном языке зовется «актерским обаянием» (Гладков, 1957: 107).

У «Поддубенских частушек» и сегодня немало поклонников:

«Безусловно, фильм прекрасный, потому что именно народный. Прекрасные русские типы, простые и благородные и чудесные и чудные! Для любого артиста – счастье и гордость быть занятым в таких фильмах» (В. Устюжанин).

«Какой замечательный фильм! Словно чистой воды из родника напилась. Душевная чистота, доброта, человечность, искренность – все есть в этом прелестном, задорном, веселом фильме. Браво создателям!» (НВЧ).

«Я очень люблю прозу Сергея Антонова. И этот рассказ экранизирован очень по–доброму и деликатно. ... Конечно, фильм немного лубочный, много перегибов, с проза Антонова более драматична. Но как угадали с главной героиней!» (Лилия).

Ангел в тюбетейке. СССР, 1968/1969. Режиссер Шакен Айманов. Сценаристы: Шакен Айманов, Яков Зискинд. Актеры: Амина Умурзакова, Алимгазы Райнбеков, Раиса Лунёва и др. **20,9 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Шакен Айманов (1914–1970) поставил 11 фильмов, из которых только два – музкомедия «Ангел в тюбетейке» и остросюжетный «Конец атамана» – вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Музыкальная комедия «Ангел в тюбетейке» рассказывает об учителе географии, холостяке, которому мать решает подобрать невесту…

Эту незатейливую музкомедию зрители помнят до сих пор, но мнения о ней порой полярны:

«Добрый, веселый и светлый фильм, созданный талантливыми людьми. Замечательная музыка. Это наше прошлое, в котором было немало хорошего» (Лея).

«В детстве смотрел. Единственная и безусловная удача этого фильма – песни Зацепина, каждая его песня была шлягером. Алма-Ату сняли здесь как Барселону или, скорее всего, как Рио. А в целом кино получилось без изысков: всё прокручивается на холостом ходу, изобилуя диалогами, сконцентрированными на глупостях. Кроме того, все утяжелено бессмысленным присутствием хороших актеров, вынужденных изображать ужимки и гримасы, которые повторяются из кадра в кадр, но не соответствуют содержанию монологов. Ни смешно, ни полезно» (Кинолюбитель).

К Чёрному морю. СССР, 1958. Режиссер Андрей Тутышкин. Сценарист Леонид Малюгин. Актеры: Изольда Извицкая, Анатолий Кузнецов, Евгений Самойлов, Евгения Мельникова, Евгений Тетерин, Анатолий Грачёв, Сергей Лукьянов, Лидия Федосеева–Шукшина, Андрей Тутышкин и др. **20,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Андрей Тутышкин (1910–1971) поставил семь полнометражных игровых фильмов (в основном – комедийного жанра), четыре из которых («Свадьба в Малиновке», «Мы с вами где–то встречались…», «К Чёрному морю», «Шельменко-денщик») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Комедия «К Чёрному морю» построена на сюжете любовных и дорожных недоразумений. Успех у публики был немалым, но, конечно же, не смог сравниться с популярностью главного комедийного хита Андрея Тутышкина – «Свадьба в Малиновке»…

В год выхода фильма «К Чёрному морю» в прокат он подвергся язвительной критике в журнале «Искусство кино» в рецензии подназванием «Море оказалось серым» (Рыклин, 1958: 81-83).

Любопытно, что сегодняшние зрители все еще спорят об этом фильме:

«Светлый и чистый фильм! Главные герои молоды и хороши!» (Сергей).

«Фильм прекрасный, лёгкий солнечный, позитивный! Я от души посмеялась над некоторыми сценами). С первых же минут фильм затягивает в свою атмосферу, и ты как завороженный наблюдаешь за развитием сюжета, не можешь оторвать глаз от всего происходящего на экране, в частности, от божественно красивого Евгения Самойлова. Ты искренне не понимаешь действия главной героини и предполагаешь, чем всё закончится, но каждый кадр в удовольствие! Первый просмотр, думаю, у всех проходит на ура, а пересмотреть фильм тоже наверняка захочется» (Алекс).

«Я вспоминаю этот фильм как рекламу тогдашнему советскому автопрому – в кадре все сплошь новенькие автомобили Москвич 402 модели, а также Волга ГАЗ 21. Ну и, конечно же, как рекламу автотуризма, тогда это еще только начиналось в связи с массовым производством малолитражек. … Ну и, конечно же, полупустые дороги – эта роскошь давно и безвозвратно утрачена» (Владимир).

«На редкость неприятная главная героиня – невоспитанная, считающая что все вокруг ей должны. Из–за этого неприятия трудно воспринимать весь фильм» (Мак). «Главная героиня просто невыносима, порой, её глупость уже переходит все границы. … Сугубое ИМХО, но мне кажется, что этот фильм сильно подпортил репутацию актрисы» (Натали).

Карьера Димы Горина. СССР, 1961. Режиссеры Фрунзе Довлатян и Лев Мирский. Сценарист Борис Медовой. Актеры: Александр Демьяненко, Татьяна Конюхова, Владимир Селезнёв, Евгений Кудряшёв, Владимир Высоцкий и др. **20,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Фрунзе Довлатян (1927–1997) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, но только два из них – «Карьера Димы Горина» и «Утренник поезда» – вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Лев Мирский (1925–1996) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Карьера Димы Горина» и «Утренник поезда», «Это было в разведке») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Диму Горина работал в сберкассе, но однажды что-то перепутал и выдал лишнюю сумму работнику из Сибири. Так Дима, чтобы вернуть деньги, поехал в далекую Сибирь…

«Оттепельная» комедия «Карьера Димы Горина» оказалась «долгоиграющей», после успешно проката ее постоянно показывают по ТВ.

Советская кинопресса отнеслась к ней с осторожностью.

Рецензент «Советского экрана» посетовал на слабую разработку характеров второстепенных персонажей (Гринберг, 1961).

А кинокритик Нателла Лордкипанидзе (1925–2014) в журнале «Искусство кино» высказала верное предположение, что «фильм «Карьера Димы Горина» доставит, как нам кажется, большее удовольствие зрителям, нежели критикам–профессионалам. Дело тут, конечно, не в какой–то особой разнице восприятия: способность непосредственно наслаждаться искусством, получать удовольствие от того, что видишь или слышишь, отнюдь не является привилегией только неискушенной публики. Нет. Просто рецензенту этой картины не за что особенно «уцепиться», а это, как известно, не очень–то облегчает его задачу. Ну, а зрители? Почему нам кажется, что «Карьера Димы Горина» должна им понравиться? Да, пожалуй, по тем же причинам, которые заставили и нас отнестись с должным вниманием к дипломной работе режиссеров Ф. Довлатяна и Л. Мирского и сценариста Б. Медового. Что же это за причины? Стремление постановщиков без лишней назидательности, ненужной искусству дидактичности рассказать о вещах достаточно серьезных» (Лордкипанидзе, 1961: 22).

Далее Н. Лордкипанидзе в качестве недостатков фильма выделила банальность и вторичность «жизненных наблюдений, которые явно ощутимы в картине и которые часто лишают поступки героев необходимой психологической достоверности. … В данном же случае перевоспитание то и дело превращается в прямолинейное и, в общем–то, ничем не обоснованное противопоставление. Раз интеллигент — значит, и растяпа, и раззява, и физически немощный, и к тому же обязательно близорукий — во всех отношениях — человек» (Лордкипанидзе, 1961: 23–24).

Правда, в финале рецензии отмечалось, что «юмор скрашивает прямолинейность многих ситуаций, восполняет изрядные пробелы в характеристике персонажей, придает достоверность и милое лукавство любви Димы Горина и Гали Березки» (Лордкипанидзе, 1961: 24).

А нынешние зрители до сих пор любят эту лирическую комедию:

«Смотрю старые добрые фильмы и просто отдыхаю душой. «Карьера Димы Горина» – один из них. Веселый добрый фильм о простых рабочих ребятах, об их радостях и заботах о чистой светлой любви» (Н. Волкова).

«Очень люблю этот фильм! Какая музыка, песни, актёры как на подбор. Очень впечатляет масштабность стройки. … Очень интересно наблюдать за рабочими, смешной Дима Горин. И Конюхова там великолепна. Сколько остроумия в этом фильме! Замечательное кино!» (В. Беляева).

Волки и овцы. СССР, 1953. Режиссер Владимир Сухобоков (по одноименной пьесе А.Н. Островского). Актеры: Вера Пашенная, Игорь Ильинский, Татьяна Еремеева, Елена Шатрова, Варвара Рыжова и др. **20,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

На всякого мудреца довольно простоты. СССР, 1952. Режиссеры Анатолий Дорменко и Владимир Сухобоков (по одноименной пьесе А.Н. Островского). Актеры: Михаил Царёв, Евдокия Турчанинова, Владимир Владиславский, Елена Шатрова, Игорь Ильинский, Николай Рыжов, Надежда Борская, Элла Далматова, Иван Верейский, Иван Лагутин, Вера Пашенная и др. **20,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Владимир Сухобоков (1910–1973) за свою творческую карьеру поставил дюжину фильмов, но зрителям в итоге запомнился (скорее всего, из–за звездного состава актеров) только один – «Ночной патруль»... Всего у В. Сухобокова в тысячу самых кассовых советских кинолент вошло четыре картины: «Ночной патруль», два фильма–спектакля – «Волки и овцы», «На всякого мудреца довольно простоты» и цирковой стереофильм «Косолапый друг».

«Волки и овцы», «На всякого мудреца довольно простоты» – два спектакля Малого театра по пьесам А.Н. Островского смогли собрать по двадцать миллионов зрителей каждый только в условиях так называемого малокартинья начала 1950–х. Их ценность сегодня не какие–то художественные открытия, а запечатленная на пленку игра знаменитых отечественных театральных актеров 1930–х – 1950–х годов, среди которых – Вера Пашенная, Игорь Ильинский, Михаил Царёв и др.

Дети Дон–Кихота. СССР, 1966. Режиссер Евгений Карелов. Сценарист Нина Фомина. Актеры: Анатолий Папанов, Вера Орлова, Владимир Коренев, Лев Прыгунов, Андрей Бельянинов, Наталья Фатеева, Николай Парфёнов, Наталья Седых и др. **20,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Карелов (1931–1977) за свою, увы, недолгую жизнь успел поставить всего девять полнометражных фильмов разных жанров, пять из которых вошли тысячу самых кассовых фильмов СССР («Яша Топорков», «Третий тайм», «Служили два товарища», «Дети Донкихота», «Высокое звание»), а два – в 100 самых популярных советских телефильмов («Семь стариков и одна девушка», «Два капитана»).

...У врача роддома (Анатолий Папанов) трое сыновей, а у них масса проблем, правда, разного свойства...

Лирическая комедия «Дети Дон–Кихота» была встречена зрителями очень тепло. Но вот отзывы кинопрессы были нередко иными.

К примеру, известный кинокритик Виктор Демин (1937–1993) упрекнул фильм в легковесности и наивности (Демин, 1967).

Но время всё расставило на свои места: в отличие от массы, в самом деле, слабых и средненьких лент, «Дети Дон–Кихота» до сих пор остаются в репертуаре центральных телеканалов и их с доброй улыбкой смотрят все новые и новые поколения зрителей.

Уже в XXI веке киновед Ирина Гращенкова писала, что предложив Анатолию Папанову главную роль в этом фильме, Евгений Карелов «сохранил его статус комедийного актера, но изменил сам тип персонажа, из отрицательного переведя в положительные. Этот доктор Бондаренко не чертами лица, но манерой поведения, чувствования, мягкостью, интеллигентностью напоминает доктора Чехова. Именно на этой фигуре абсолютно прекрасного человека режиссер хотел сосредоточить внимание зрителя... В юморе, лиризме, в человечности семейно–бытовых сцен заключалось обаяние этого фильма. Без претензий на философские и художественные изыски Карелов сумел придать теме «чужих детей» звучание гуманистическое и высокое, как теме духовного родства и любви к дальнему и ближнему» (Гращенкова, 2010: 218).

Зрителям этот фильм нравится и сегодня:

«Замечательный фильм. Может быть, это даже лучшая роль А. Папанова. Такие фильмы, как этот, воспитывают в людях добросердечность, милосердие, любовь. В фильме есть эпизод, когда Папанову, точнее его герою, говорят, что невозможно забирать всех брошенных малышей, а он отвечает, что это бывает не так часто, всего четвёртый случай в его практике.... А я всегда с грустью думаю о том, что в наши дни это бывает, наоборот, очень часто. Столько брошенных деток...» (А. Алексеева).

«Считаю, что это лучший фильм Папанова. Когда смотрю его, всегда смеюсь и плачу. Много эмоций, обычные человеческих эмоций. Почему–то сейчас таких фильмов не снимают, про людей, про добро» (Александра).

«Фильм замечательный! ... Коренев и Прыгунов молодые, безумно красивые. И всё в фильме красиво – отношения, чувства, поступки» (Кенарева).

Опасно для жизни! СССР, 1985. Режиссер Леонид Гайдай. Сценаристы: Олег Колесников, Роман Фурман, Леонид Гайдай. Актеры: Леонид Куравлёв, Лариса Удовиченко, Татьяна Кравченко, Георгий Вицин, Нина Гребешкова, Борислав Брондуков, Владимир Носик, Михаил Кокшенов, Андрей Гусев, Нина Маслова, Сергей Филиппов, Муза Крепкогорская и др. **20,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссёр Леонид Гайдай (1923–1993) поставил 17 игровых полнометражных фильмов, 11 из которых ("Бриллиантовая рука", "Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика", "Операция "Ы" и другие приключения Шурика", "Иван Васильевич меняет профессию", "Спортлото–82", "Не может быть!", "Двенадцать стульев", "За спичками", "Совершенно серьёзно" (альманах, режиссеры других новелл – Э. Рязанов, Н. Трахтенберг, Э. Змойро, В. Семаков), "Деловые люди", "Опасно для жизни!") вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В эксцентрической комедии «Опасно для жизни!», Гайдай словно обретает второе дыхание после нескольких относительных неудач последних лет, повторявших найденные в «Кавказской пленнице» и «Бриллиантовой руке» находки.

В фильме «Опасно для жизни!» есть не только отличные комедийные трюки под динамичную музыку Максима Дунаевского, не только хороший ансамбль актеров — Георгий Вицин, Сергей Филиппов, Лариса Удовиченко, Галина Кравченко, Леонид Куравлев, но появились и непривычные для прежних картин Гайдая грустно-ироничные ноты, а мягкий лиризм отдельных сцен заставляет вспомнить давнюю новеллу «Наваждение», вошедшую в знаменитую «Операцию «Ы»...

Леонид Куравлев играет симпатичного «чудика», лозунг которого — не проходить мимо недостатков, бесхозяйственности, везде и во всем бороться за порядок. В этом стремлении он порой бывает так же, как и «герой романа», излишне прямолинеен, поэтому часто попадает в курьезные ситуации. Но он не может жить так, как советует одна из его сослуживиц, считая, что каждый должен заниматься только своим делом от сих до сих и не более...

Л. Гайдай сатирически хлестко высмеивает не только недальновидную позицию по принципу «моя хата с краю...», но и такие явления, как бюрократизм, взяточничество, пьянство.

К слову отмечу, что Георгий Вицин в роли местного выпивохи — собирателя бутылок — сумел освободиться от привычных штампов подобных персонажей, отойти от плакатного рисунка образа.

Фильм «Опасно для жизни!» не смог собрать былую гайдаевскую аудиторию в 70–76 миллионов, но все–таки привлек в кинотеатры два десятка миллиона зрителей.

Кинопресса отнеслась к этой работе мастера вполне доброжелательно.

Так в год выхода на экран этой комедии Леонида Гайдая (1923–1993) кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006) писал в «Советском экране»: «Мы узнаем Леонида Гайдая, его руку, мастерство, комедийный стиль. Вместе с тем что–то новое, чуточку грустное и непривычное слышится в этой гайдаевской комедии. Здесь меньше эксцентрики, буффонады, аттракционов, каламбуров, трюков, которыми всегда до краев были полны фильмы Гайдая. Здесь больше иронии, задумчивых пауз и грустного удивления» (Зоркий, 1985: 6).

Однако кинокритик Мирон Черненко (1931–2004), напротив, посчитал, что эксцентрики в фильме много, а «временами количество этих гэгов кажется просто чрезмерным» (Черненко, 1985: 4).

В финале своей рецензии Андрей Зоркий в духе наступавших в советском обществе перемен задавал себе вполне «концептуальный» вопрос: «Так что же все–таки, с точки зрения авторов, «опасно для жизни», кроме увесистого разряда электричества? Для здоровой жизнедеятельности общества, утверждают они, крайне опасны безответственность, необязательность, этакая круговая порука безразличия, равнодушия, с которой неспособны совладать ни громы небесные, ни молнии. Так и стоит эта могучая электровышка, так и болтаются оборванные провода немым укором безответственности, бестолковости,

неумения или нежелания в самом простом и безотлагательном деле наладить прямую связь четких, ясных, осмысленных (а стало быть, гражданственных) поступков» (Зоркий, 1985: 8).

Что касается мнений современных зрителей, то они по отношению к комедии «Опасно для жизни» очень сильно расходятся:

«Самый мой любимый фильм! ... артисты все до одного любимые! Браво!» (Римма М.).

«Мне эта комедия очень нравится. Но у Гайдая были фильмы и намного лучше... Но современным комедиям этот фильм вполне можно поставить в пример как по–настоящему веселый, с увлекательным сюжетом и с хорошим концом» (Интеллигент).

«Хорошая, по–моему, комедия. ... все исполнители молодцы. Думаю, что фильм стоит смотреть и пересматривать уже хотя бы из–за блистательного актерского состава. ...нынешним комедиям до этой далеко» (В. Никитенко).

«Самый неудачный фильм Гайдая. Положение спасает только Вицин, его игру интересно смотреть всегда» (Фильмоскоп).

«Про позднее творчество Гайдая иногда говорили, что это "усталый Гайдай". В этом фильме как–то особенно это чувствуется. Гайдай в интервью не раз жаловался, что трудно найти хороших сценаристов. Вот и здесь уже в сценарии чувствуется какая–то надуманность, вымученность сюжета» (Б. Нежданов).

Леон Гаррос ищет друга. СССР–Франция, 1961. Режиссер Марчелло (Марсель) Пальеро. Сценаристы: Леонид Зорин, Мишель Курно, Семен Клебанов, Сергей Михалков. Актеры: Татьяна Самойлова, Леон Зитрон, Юрий Белов, Жан Рошфор, Валентин Зубков, Людмила Марченко, Владимир Ивашов и др. **20,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер М. Пальеро (1907–1970) в своей пропагандистско–туристической комедии «Леон Гаррос ищет друга» (во Франции фильм назывался «Vingt mille lieues sur la terre" – "Двадцать тысяч лье по земле» (с намеком на роман Жюля Верна) сделал ставку на очень популярную после выхода во французский прокат фильма «Летят журавли» актрису Татьяну Самойлову (1934–2014). И в принципе не просчитался, картина имела успех – и во Франции и в СССР.

В годы войны француз Леон Гаррос и Борис Ваганов сумели сбежать из нацистского концлагеря. И вот на рубеже 1960-х Леон с друзьями приезжает в СССР, разыскать друга...

В год выхода комедии «Леон Гаррос ищет друга» в прокат киночиновник и сценарист Игорь Чекин (1908–1970) писал об этом фильме в «Советском экране» так:

«Картина эта о дружеском сердце, о тепле и волнении неожиданных встреч, о поисках друга, которые, по замыслу драматургов, должны увенчаться успехом.

Драматургия фильма несложна, ситуации во многом не новы. Но простую, незамысловатую кинокомедию эту ... сумели наполнить искренностью и милой наивностью» (Чекин, 1961: 17).

Зрители XXI века расходятся во мнениях об этом фильме:

«Фильм, в общем, веселый... Хорошая работа у французского актера Жана Рошфора. Забавный момент, когда он возвращается к своим друзьям, после лодочной прогулки. Ещё бы отметила хорошие работы Валентина Зубкова и Владимира Ивашова» (Елизавета).

«Познавательно–рекламный, совсем несмешной фильм (комедия?) о Советской стране для иностранных зрителей, в первую очередь – европейских. Эдакий иллюстрированный журнал "Советский Союз", только на цветной кинопленке продолжительностью 100 минут. ... Но приятно увидеть молодых и красивых актеров, пусть им и нечего играть. ... И остается после просмотра данного фильма только грусть и сожаление, и об утраченной великой стране, и о наших замечательных актерах и их судьбах!» (Александр).

«Далеко не шедевр. Всё как–то размыто и растянуто. Французы совсем не обаятельные, и это странно. Зато я налюбовалась Самойловой» (Бетти).

Ход конем. СССР, 1963. Режиссер Татьяна Лукашевич. Сценарист В. Радоленский (по мотивам повести Михаила Жестева "Приключения маленького тракториста"). Актеры: Борис Кузнецов, Савелий Крамаров, Афанасий Кочетков, Михаил Пуговкин, Анатолий

Папанов, Татьяна Пельтцер, Виктор Хохряков, Станислав Чекан, Юрий Белов и др. **20,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Татьяна Лукашевич (1905–1972) поставила 13 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Подкидыш», «Свадьба с приданым», «Учитель танцев», «Анна Каренина», «Аттестат зрелости», «Заре навстречу», «Слепой музыкант», «Ход конем») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Пятнадцатилетний Лёшка хочет стать трактористом, но сталкивается с трудностями… Такова завязка комедии «Ход конем», которая запомнилась зрителям во многом из-за участия Савелия Крамарова.

Разумеется, в 1963 году на фоне комедий уже набравшего силу Леонида Гадая «Ход конем» явно проигрывал. Но зрители и сегодня любят эту комедию Татьяны Лукашевич:

«Веселая комедия с потрясающими актерами. Непревзойденные Савелий Крамаров, Михаил Пуговкин и Анатолий Папанов» (Елизавета).

«Старый добрый фильм. Не скажу, что обожаю, но посмотрю всегда с удовольствием. Наши любимые актёры, ностальгия по советскому строю, замечательные операторские съёмки» (Г. Робертс).

«Старый добрый фильм, пусть бесхитростный и незатейливый, пусть с пропагандистским уклоном, но пропагандой чего? .... человечности, дружбы, коллективизма, всего того чего так не хватает нам сейчас… Как глоток свежего воздуха на фоне современных циничных и тупых сериалов» (Доктор).

Спортивная честь. СССР, 1951. Режиссер Владимир Петров. Сценаристы Михаил Вольпин, Николай Эрдман. Актеры: Алексей Грибов, Геннадий Сергеев, Маргарита Лифанова, Лев Фричинский, Николай Крючков, Вадим Синявский и др. **20,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Петров (1896–1966) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Петр Первый», «Кутузов», «Без вины виноватые», «Сталинградская битва», «Спортивная честь», «Ревизор», «Накануне) вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Наверное, ни один фильм Владимира Петрова не подвергался такой жесткой критике как его футбольная комедия «Спортивная честь».

Во–первых, эта картина очень не понравилась министру кинематографии СССР Ивану Большакову (1902–1980) (Большаков, 1952: 36).

Во–вторых, она не понравилась тогдашнему С 1951 года — заместитель заведующего сектором отдела художественной литературы и искусства ЦК ВКП(б), киноведу Александру Грошеву (1905–1973): «Грубое нарушение жизненной правды допустили авторы фильма… Ошибка авторов фильма «Спортивная честь», так же как и постановщиков картины «Поезд идет на Восток», состоит в том, что они строили свои произведения на надуманных, нежизненных конфликтах, ложных в условиях советской действительности. Поэтому образы советских людей в их фильмах были неправдоподобными и малоубедительными» (Грошев, 1952: 217–218).

Журнал «Искусство кино» сетовал на то, что авторы «Спортивной чести» допустили «клевету на советских футболистов» (Цветков, 1955: 68).

Влиятельный киновед Ростислав Юренев (1912–2002) был убежден, что «Спортивная честь» знаменует «самую низкую точку падения советской кинокомедии» (Юренев, 1961: 155).

Кинокритик Людмила Погожева (1913–1989) писала, что «Спортивная честь» «справедливо была оценена как творческая неудача сценариста и режиссёра» (Погожева, 1961: 362).

А вот зрители XXI века не столь единодушны во мнениях относительно художественного уровня «Спортивной чести»:

«Очень слабый и посредственный фильм. Да ещё к тому же снятый режиссёром, тяготевшему к изображению батальных сцен. Владимир Петров просто потрясающе сделал фильм "Кутузов", вписал своё имя в историю кино "Петром Первым", но "Спортивная честь" – явно не его кино» (М. Кириллов).

«Просмотр этого фильма – ровно сто минут удовольствия. Какая чудная и романтическая атмосфера того времени!» (Дмитрий).

«Фильм выдающийся. Прекрасные цветные съёмки, интересный сюжет, актёры, костюмы. Конечно, много идеализма как должно быть, а не как есть, но в сталинскую эпоху иначе не могло быть. Смотрится на одном дыхании. Нет наигранности, всё естественно, динамично» (Экибас).

Прощайте, фараоны. СССР, 1974/1975. Режиссеры: Вячеслав Винник, Давид Черкасский. Сценарист Алексей Коломиец (по собственной одноименной пьесе). Актеры: Николай Слёзка, Людмила Алфимова, Владимир Ячминский, Нонна Копержинская и др. **20,3 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Вячеслав Винник за свою карьеру поставил только три полнометражных игровых фильма, одному из которых – комедии «Прощайте, фараоны» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Давид Черкасский (1932-2018) больше всего известен своими мультипликационными фильмами («Приключения капитана Врунгеля», «Доктор Айболит», «Остров сокровищ» и др.). В полнометражном игровом кино у него была только одна работа – комедия «Прощайте, фараоны».

В этой колхозной комедии персонажам снятся сны, где они превращаются в фараонов…

Советская кинопресса отнеслась к этой довольно слабой ленте крайне негативно.

Например, кинокритик Елена Бауман (1932-2017) писала в «Советском экране» так: «Если первая же фраза, которую на экране произнесет герой, будет, например: «Чтоб ты сдох, окаянный!» — опытный зритель сразу же догадается, что перед ним комедия. Потому что в кинокомедии последнее время появилась такая мода — герои только и делают, что бранятся. Причем бранятся исключительно для юмора, чтобы нам, зрителям, было веселей. В фильме Одесской киностудии «Прощайте, фараоны!», откуда мы позаимствовали приведенную выше цитату, после столь энергичного начала пойдет, собственно, в том же духе: «Придержи язык!», «Нечего глотку драть!», «Ох, ты ж свинячья морда!», «Штаны подвязать не может, а тоже туда», «Та-та-та-та-та. Затрещала. Не жена, а пулеметное гнездо». ... Герои комедии — современные колхозники. Мужчины бездельничают, пьянствуют и, занимая руководящие должности, ни в какую не желают внедрять технику для облегчения тяжелого женского труда. Потом ситуация меняется: мужчины начинают выполнять женскую работу, а женщины — пьянствовать («Налижутся, хоть из хаты удирай». ... В качестве источника комического в фильме широко используются также сопенье, иканье, храп и прочие низшие физиологические акты, иногда для пущего смеха как-нибудь извращенные («цинком икается»).

Кроме того, герои картины… очень много спят и видят сны, в которых они представлены фараонами. Конечно, нетрезвому человеку многое может присниться. Но вот что странно. Дурные эти сны почти поэтизируются авторами. Они любуются пышной позолотой, гопаком в древнеегипетском антураже, полуобнаженными телами своих весьма дородных героев. ...

Потеря чувства меры в стремлении насмешить зрителя любыми средствами, просчеты по части художественного такта и вкуса неизбежно сказываются не только на форме произведения, но и на его содержании, на его идейном звучании, на системе его образов. Это заметно и по фильму «Прощайте, фараоны!», где под видом борьбы с пьянством живописуются и даже эстетизируются пьяные проделки весьма малопривлекательных героев и героинь» (Бауман, 1975).

Мнения зрителей XXI века разделились относительно этой комедии на «за» и «против»:

«Могу сказать однозначно, что такое произведение киноискусства могло родится только в те годы, и актеров таких великих больше не будет. Я не перестаю восхищаться!» (Г. Тагиров).

«Комедия — жанр трудный. Пьеса тоже слабенькая, но режиссура, работа с актёрами… Такое впечатление, что снимали такие же «завмеханизацией», «завптицефермой», «председатель », только поставленные на кинопроизводство! … Один из худших из просмотренных мною фильмов» (Саздинец).

Не горюй! СССР, 1969. Режиссер Георгий Данелия. Сценарист Реваз Габриадзе (По мотивам повести Клода Тилье "Мой дядюшка Бенжамен"). Актеры: Серго Закариадзе, Вахтанг Кикабидзе, Софико Чиаурели, Анастасия Вертинская, Лия Гудадзе, Верико Анджапаридзе, Сесилия Такаишвили, Ариадна Шенгелая, Георгий Кавтарадзе, Ипполит Хвичия, Карло Саканделидзе, Давид Абашидзе, Евгений Леонов, Сергей Филиппов, Ия Нинидзе, Фрунзик Мкртчян и др. **20,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Данелия (1930–2019) поставил 15 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Сережа», «Путь к причалу», «Я шагаю по Москве», «Не горюй!», «Афоня», «Мимино», «Осенний марафон») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Эта трагикомедия режиссера Георгий Данелия давно уже стала классикой.

В год выхода «Не горюй!» в прокат отзывы кинопрессы были в основном восторженные.

Так известная актриса Ия Саввина (1936–2011) отозвалась о нем в журнале «Искусство кино» так: «Здесь возникает талантливость душевная — уметь радоваться, уметь извлекать добро себе и людям в перенаселенном пространстве бытия. Это трудно. У человека «всего–навсего пять чувств, которыми он воспринимает удовольствие, а боль он испытывает всей поверхностью своего тела: куда ни уколи его, покажется кровь». Фильм про это. Фильм чистый, честный и человечный. Фильм добрый и простой, прозрачный, как родник или искусство Пиросмани. … При всех возникающих ассоциациях, ряд которых можно еще продолжать, фильм этот индивидуален и по характеру и по форме. Но родословная у него богатая … Я видела фильм, где режиссером любовно выпестован каждый кадр, каждый предмет в кадре, каждая складка платья и где нет единственного — заинтересованности в человеке, любви к персонажу. Поэтому скользит эта талантливая лента по поверхности ваших ощущений, удивляя, временами восхищая, но никак не вызывая сопереживания с героями. А ведь тайна человечности — это непременно сострадание, сопереживание, и в них обаяние и сила искусства» (Саввина, 1970: 31–32).

При этом кинокритик Александр Липков (1936–2007) с полным на то основанием утверждал, что «это всё тот же Данелия, умеющий относиться к своим героям с улыбкой, прощать их слабости, восхищаться их достоинствами, короче – умеющий любить своих героев и заражать своей любовью зрителей. Свойства таланта художника всегда воплощаются в том, что он создает. В фильме «Не горюй!» это вывалено с особой очевидностью – даже не слишком внимательному зрителю сразу же откроется главная черта авторов: щедрость» (Липков, 1970: 46).

Режиссер и киновед Александр Мачерет (1896–1979) поначалу писал в «Советском экране», что «фильм «Не горюй!», самим названием своим взывающий к оптимизму и веселости, неповторимо национален. Обаятельно воплощен в нем духовный склад грузинского народа» (Мачерет, 1969: 2).

Но, увы, в конце своей статьи А. Мачерет не смог удержаться от, на мой взгляд, абсолютно неправомерного критического замечания: «Среди стольких достоинств недостатки замечаются с неохотой. На один все же придется указать. Великоват в фильме перекос в сторону праздничности. Жанр, тема и стиль ее требовали. Ее преобладание законно. Но полное исключение темы труда из фильма, проникнутого духом народности, оказалось очевидным просчетом. Конечно же, сообразительность зрителей способна прийти здесь на помощь. Нужнее, однако, была бы не она, а художественная краска» (Мачерет, 1969: 3).

А ведь кому, как не А. Мачерету, в прошлом кинорежиссеру, не знать, что художника надо судить по законам им самим для себя созданным…

Правда, свою статью, А. Мачерет, будто устыдившись своих же замечаний, завершил оправдательным абзацем: «Спешу оговориться: это замечание отнюдь не предназначено стать каплей дегтя. Фильм хорош – он поставлен, снят и сыгран мастерски. И главное – с любовью к народу и его национальным особенностям» (Мачерет, 1969: 3).

Мнения сегодняшних зрителей о фильме «Не горюй!» в основном позитивны:

«Фильм, шикарный.. Классика, которую смотришь каждый раз, как в первый раз. Фильм на все времена! Актерский состав – Гениальный! Всем создателям картины, огромное человеческое спасибо, и низкий поклон!» (А. Архипов).

«Шедевральный, добрый, шикарный фильм! Один из самых лучших, пожалуй! Актёры играют выше всяких похвал, сценарий и постановка – гениальная!» (М. Рябов).

Но, как это нередко бывает, находятся и зрители, которым эта картина оказалась ненужной: «Фильм почти что весь унылый и неинтересный, при всём уважении и любви ко многим другим работам Данелии и Габриадзе, даже замечательные актёры не спасли ситуацию. Помнится, несколько раз видел, и вообще не цепляло ни разу. Совершенно скучная история о неинтересных людях, по крайней мере, для меня. Для таких талантливейших людей, как Данелия и Габриадзе, уровень здесь очень слабоват, уж извините» (Критик всего).

Трын–трава. СССР, 1976. Режиссер Сергей Никоненко. Сценарист Виктор Мережко. Актеры: Лидия Федосеева–Шукшина, Сергей Никоненко, Николай Бурляев, Мария Виноградова, Алексей Ванин, Евгений Шутов, Лариса Удовиченко и др. **20,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Никоненко поставил 16 полнометражных игровых фильмов, из которых только два: «Трын–трава» и «Цыганское счастье» смогли войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В годы выхода этого фильма в прокат «Спутник кинозрителя» отозвался о нем очень позитивно: «Этот озорной, грустный и умный фильм мог сделать в нашем кинематографе именно Сергей Никоненко, так много в нем мыслей, интонаций, характеров, знакомых нам по его прежним актерским и режиссерским работам — «Петрухина фамилия» (дипломная работа) и «Птицы над городом». Всего вторая большая картина, но уже со всем основанием можно сказать, что она — «своя», со своей интонацией, в которой одновременно со смешным слышится и серьезное, со своим взглядом на жизнь — чуть–чуть хитроватым, немного лукавым и совершенно прозрачным. История, которая положена в основу сценария Виктора Мережко «Трын–трава», таила немало соблазнов для молодого режиссера, тем более, что актерская сущность Никоненко идеально совпадала с литературным образом героя. Но, кажется, никогда Никоненко еще не был так серьезен в выпавших на его долю комических ситуациях, как в этом фильме» (Туровский, 1976).

Мнения сегодняшних зрителей об этом фильме существенно разнятся:

«Великолепный фильм! Уникальная, конечно, семья. Каждый раз после очередного фортеля Стёпки, кажется – всё, на сей раз Лидия не выдержит и, как водится, развод и девичья фамилия обеспечены. Не тут–то было! Оказывается, есть в природе такие семьи, которые подтверждают своим существованием наличие единства противоположностей. Действительно, как палку не ломай, всё равно получится два конца, связанных меж собой. Тонкий, душевный фильм. Комплименты всем актёрам!» (Любовь Л.).

«Обожаю этот фильм. Замечательный фильм, советский фильм, уже ставший классикой нашего кинематографа. Отличный сюжет, великолепные актеры, умница–режиссер, замечательная операторская работа. Смотрю этот фильм неоднократно, но каждый раз смотрю, как в первый. Великолепная актерская игра завораживает. Трио Никоненко, Федосеевой–Шукшиной и Бурляева подобран великолепно. В этом фильмы все актеры постарались на славу, в том числе и актеры второго плана. Верю» (Мария).

«Фильм совершенно не понравился. И в первую очередь тем, что в нём нет ни одного положительного персонажа. Что неврастеник Стёпа (С. Никоненко), закатывающий истерики на ровном месте; что "сушёная селёдка" Лида (Л. Федосеева–Шукшина), спящая на

ходу; что "мудрый" студент Вадик (Н. Бурляев), учащий жизни всех подряд, включая председателя колхоза – настоящий паноптикум» (Г. Воланов).

Ни пуха, ни пера. СССР, 1973/1974. Режиссер Виктор Иванов. Сценаристы: Яков Костюковский, Морис Слободской, Виктор Иванов (по мотивам рассказов Остапа Вишни «Охотничьи улыбки»). Актеры: Аркадий Аркадьев, Николай Гринько, Николай Кондратюк, Михаил Светин, Константин Сорокин и др. **20,1 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Виктор Иванов (1909–1981) поставил 11 полнометражных игровых фильмов (в основном это были комедии), четыре из которых («За двумя зайцами», «Олекса Довбуш», «Ключи от неба», «Ни пуха, ни пера») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

В незамысловатой комедии «Ни пуха, ни пера» рассказывается об охотниках-любителях, об их приключениях и байках…

Советская кинопресса отнеслась к комедии «Ни пуха, ни пера» противоречиво.

С одной стороны, кинокритик Ромил Соболев (1926-1991) писал, что фильм «Ни пуха, пера» — «о красоте лесов и озер, и общем человеческом долге любить и хранить природу ее первозданности. Да, но комедия-то все же охотничья. … Фильм показывает напряженную и в конечном счете очень успешную охоту настоящих охотников за браконьерами. Комедия Виктора Иванова доставит зрителям немало удовольствия невероятными приключениями и неожиданными поворотами действия, и, главное, исполнительским мастерством многих актеров» (Соболев, 1974).

С другой стороны, кинокритик Елена Бауман (1932-2017) писала в «Советском экране» так: «С самого начала закадровый голос вводит зрителей в проблематику картины: он сообщает нам об охоте, дающей человеку силу и здоровье, развивающей в нем любовь к родной природе, к деревцам и цветочкам, к шелесту камышей. Но во все это трудно поверить. Один охотник страдает непомерной тучностью, другой скрючен радикулитом и потому принимает (для смеха, конечно) не вполне приличные позы. Никак не скажешь по этому фильму, что общение с природой облагораживает людей. Напротив! Вы услышите массу странных околоохотничьих баек… Будет и элементарная физиология: «Ведь около меня что-то как хрюкнуло?», «Это же я, извините, высморкался». Трудно проникнуться симпатией к героям, выражающимся подобным образом. Конечно, настоящий народный юмор действительно отнюдь не всегда приглажен, он носит порой грубоватый, приземленный характер, не чурается и крепкого словца, бьющего не в бровь, а в глаз. Но наивно было бы полагать, что употребление бранных, малопристойных, двусмысленных выражений уже само по себе может являться источником комизма. Так рождается определенный стиль, к сожалению, довольно типичный для некоторых кинокомедий» (Бауман, 1975).

Мнения нынешних кинозрителей об этой комедии отличаются порой весьма радикально:

«Замечательная комедия, с прекрасными актёрами, с добрым юмором. Для отдыха очень подходит, чтобы отвлечься от будничных забот. Иногда смотрю с удовольствием» (Балкон).

«Фильм – полное барахло. Слабый сценарий и плохую постановку не вытянуло целое созвездие кинозвёзд. Весьма всё примитивно» (Белогорец).

Вратарь. СССР, 1936. Режиссер Семен Тимошенко. Сценаристы Лев Кассиль, Михаил Юдин. Актеры: Григорий Плужник, Анатолий Горюнов, Татьяна Гурецкая, Людмила Глазова, Валерий Соловцов и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Семен Тимошенко (1899–1958) поставил 13 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Вратарь», «Небесный тихоход» и «Запасной игрок») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Анализируя «Вратаря» уже в XXI веке, В. Календарова пишет, что «утверждая, что в идеальном своем воплощении советский спорт, как и иные формы досуга, должен способствовать успехам труда, фильм «Вратарь» формирует правильные с советской точки зрения приоритеты воспитания «человека советского». Они и должны рассматриваться в качестве основной цели спортивных занятий. … Итак, мечты о славе могут быть признаны не порочными для человека советского человека лишь при условии, что стремление быть первым находит идеологически выверенную жизненную траекторию, не мешает нужному выбору ценностных приоритетов и не ведет к «головокружению от успехов» – об этом говорит нам последовательное развитие сюжета и перипетии биографии кинովратаря Кандидова. … Таким образом, спортивный фильм, появившийся в Советском Союзе как самостоятельный киножанр в 1930-х гг., был нацелен на решение задачи формирования «правильных» для человека советского приоритетов в сфере труда и спорта» (Календарова, 2018).

Эту футбольную комедию до сих пор любят зрители:

«Чудесный фильм. Такие фильмы нужно смотреть, и на таких фильмах нужно учиться нынешним кинематографистам» (Павел)

«Этот фильм – сильный антидепрессант, особенно в наше время. Так поднимает настроение!» (Надиза).

Волга–Волга. СССР, 1938. Режиссер Григорий Александров. Сценаристы: Михаил Вольпин, Николай Эрдман, Григорий Александров, Владимир Нильсен. Актеры: Игорь Ильинский, Любовь Орлова, Владимир Володин, Павел Оленев, Андрей Тутышкин, Мария Миронова, Всеволод Санаев и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Александров (1903–1983) поставил 11 полнометражных игровых фильма, многие из которых («Веселые ребята», «Волга–Волга», «Цирк», «Весна», «Встреча на Эльбе», «Русский сувенир») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В годы выхода комедии «Волга–Волга» в прокат советская пресса встретила ее неоднозначно.

К примеру, писатель, сценарист и кинокритик Виктор Шкловский (1893–1984) писал, что в «Волге–Волге» «сюжет мог удаться, если бы роль Дуни была написана с той же силой, как роль Бывалова, если бы авторы иначе решили вопрос о самодеятельном искусстве, если бы они не увлеклись комизмом вещей. Но введена Дуня в ленту вяло, эпизод на плоту затянут. Плот никуда не идет, и вместе с ним стоит и сюжет. … Трюки, которыми работает Александров, мне кажется, сделаны технически — я говорю о технике сценария — неправильно. … Александров и в этой комедии пошел на мелодраму — положение Дуни трогательное: она обижена. Но тогда драматичность надо было брать глубже и песню — выше. … Григорий Александров — мастер, ему снисходительность не нужна. Орлова — талантливая и привлекательная артистка. Она заслуживает правильно написанной роли. В фильме нет драматургии, нет подчинения всего одной большой, художественно прочувствованной идее. Вещь разламывается, середина выпадает, комедия начата не так, как окончена. … «Волга–Волга» дает нам новые возможности советской комедии, основанной на характерах. Но кинокомедия должна стать сюжетной. Кинорежиссер должен пойти за драматургом» (Шкловский, 1938).

Уже в постсоветские времена культуролог и киновед Майя Туровская (1924–2019) иронично отмечала, что «в истории советского кинематографа музыкальной комедии Григория Александрова «Волга–Волга» во всех случаях обеспечено почетное место. В ортодоксальной истории советского кино — как одной из лучших кинокомедий, удостоенной Сталинской премии I степени. В пересмотренной истории — как одного из самых веских доказательств «оглупления» народа, иллюстрацией циничного сталинского лозунга «Жить стало лучше, жить стало веселее». Если «Волга–Волга» и не вызывает таких страстей, как пресловутые «Кубанские казаки» Ивана Пырьева (благо, речь не о деревне), то в букве приговора сомневаться едва ли приходится.

…«Волга–Волга» — одна из самых бурлескных и даже абсурдистских лент советского кинематографа. … Обычно сегодняшняя «презумпция виновности» исходит из того, что

картина не соответствует правде жизни: «в то время как... — художники говорили совсем другое». «Волга–Волга», сделанная в конце тридцатых, может претендовать едва ли не наибольший угол отклонения, уступая разве что упомянутым «Кубанским казакам». Понятие жанра в этом случае в расчет не принимается вообще. Я считаю, что жанр фильма нужно ограничивать понятием сатиры, хотя в «Волге–Волге» присутствует официально заданный, официально признанный, действительно классический сатирический персонаж — бюрократ Бывалов, исполненный И. Ильинским. Здесь разговор может идти и о пародии, гротеске, абсурде.

... Обращаясь сегодня к «Волге–Волге», я — повторяю — нахожу ее одной из самых бурлескных лент советского кино, самопародией жанра, хотя меньше всего хочу заподозрить в этом достаточно благонамеренного, но, может быть, не слишком проницательного Г. Александрова. ... На самом деле, город Мелководск, изображенный в первой половине ленты, — одна из самых удивительных пародий нашего кино. Ведь что на двадцатом году советской власти мы застаем в Мелководске? Поголовный расцвет народных талантов и повсеместный идиотизм существования. Не знаю, сочинил бы современный абсурдист такое захолустье в годы пятилеток? ... Весь город занят одним: песнями и плясками... Ни одно учреждение в городе не занято своим делом: в местном «Нарпите» не кормят, дворник не следит за домом — все население поет и пляшет под руководством неутомимой Стрелки (письма, естественно, второстепенны для нее). ... в «Волге–Волге» пародия впервые обращена на то «священное чудовище», каким всегда было то, что принято называть «народом». ... Что же касается того момента «метаморфозы», когда мелководская Россия внезапно превращается в некий образ индустриальной державы с белыми пароходами, военными кораблями, гидропланом, дирижаблем, эпроном, стаей яхт и прочей социалистической явью, то мифологизм этого мгновенного перехода в другой хронотоп не оставляет сомнений, а такой энтузиазм скорее всего принадлежит самому режиссеру.

Безоблачная праздничность александровского экранного китча, наложенная на структуру, вовсе не безобидную по своему смыслу, не только в свое время сделала картину «проходимой» (хотя к ней пришлось приложить дидактический эпилог), но в диахроническом аспекте увеличила ее пародийность, граничащую с абсурдом» (Туровская, 1998).

Комедия «Волга–Волга» (сегодня существует и в колоризированной версии) и сегодня нравится многим зрителям XXI века:

«Одна из лучших комедий "Золотого фонда кино". Такие фильмы будут всегда востребованы теми, кто понимает и ценит настоящий юмор, а не пошлятину, которой часто пичкают молодёжь сегодня с экранов наших телевизоров. Чаще надо показывать качественное старое кино и, наконец, научиться и в наше время создавать что–нибудь стоящее, которое будут смотреть с удовольствием много лет (как фильмы Гайдая, Рязанова...)» (Татьяна).

«Этот фильм считаю самой яркой комедией отечественного кино. Он представляет собой весьма редкое сочетание искрометной игры блистательных артистов, (в особенности Л. Орловой и И. Ильинского), чудесной музыки, созданной подлинным гением песни И. Дунаевским, множества остроумных шуток и сценок и других достоинств. ... В фильме много запоминающихся острот, ставших афоризмами ... Этот фильм излучает радужную энергию светлой и красивой человеческой души, дает сильный заряд бодрости и оптимизма» (А.Русаков).

«Считаю этот музыкальный шедевр лучшим из всех фильмов 1930–х годов. Об игре И.Ильинского нужно сказать отдельно. Это самая блестящая работа в кино среди актёров, какие я видел. Ильинский создал самый яркий сатирический образ в советском кинематографе» (Михаил).

Но есть и мнения «против»:

«Я не люблю ни актрису Орловой, ни фильмы Александрова–Орловой. Для меня эти картины вызывают лишь определенный интерес – как экспонаты соответствующей эпохи» (Алина).

«Я тоже не люблю Орлову, а в "Волге" она, как и во многих других ролях старовата для письмоносицы» (Валентина).

Я шагаю по Москве. СССР, 1964. Режиссер Георгий Данелия. Сценарист Геннадий Шпаликов. Актеры: Никита Михалков, Алексей Локтев, Галина Польских, Евгений Стеблов, Инна Титова, Ирина Мирошниченко, Ролан Быков, Владимир Басов, Любовь Соколова и др. **20 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Данелия (1930–2019) поставил 15 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Сережа», «Путь к причалу», «Я шагаю по Москве», «Не горюй!», «Афоня», «Мимино», «Осенний марафон») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В фильме «Я шагаю по Москве» так называемый «поток жизни», лишенный всякого идеологического пафоса, был филигранно разыгран авторами на стыке драматического и комедийного жанров…

Картина «Я шагаю по Москве» полюбилась зрителям сразу и до сих пор помнится ими как своего рода кинематографический маркер «оттепели»…

В самом деле, «о чем картина? Да просто о том, как замечательно жить, когда ты молод и всё впереди, да еще летний дождь хлынул, и девушка, танцуя, бежит босиком по лужам… В общем, и жизнь – хороша, и жить – хорошо… Фильм пронизан беспричинной радостью бытия» (Милосердова, 2010: 144).

Нея и Андрей Зоркие писали, что «Я шагаю по Москве» своего рода «обозрение. Многоэпизодность фильма и есть своеобразный «монтаж аттракционов»: забавных приключений, встреч, открыто поэтических секвенций радости и счастья. Как, например, знаменитый, овеявший всю картину проход босых девичьих ног по лужам на фоне велосипедного колеса, в минуты летнего московского дождя — необычный, поистине открытый сценаристом Геннадием Шпаликовым и Георгием Данелия образ любви, свидания влюбленных… Конечно, эта пестрая многоэпизодность организована (и даже очень четко организована) перипетиями одного дня трех юных друзей, ограничена определенным временем — от рассвета до полночи, обрамлена частным сюжетом главного героя — Коли. … Но все же главной темой и настроением фильма служит лирический, полный сыновней любви, запечатленный в прозрачных кадрах Вадима Юсова монолог Данелия о прекрасном нашем городе (недаром Коля и живет в его, Данелия, доме на Чистых прудах). Единицы–эпизоды здесь равнозначны, фильм ровен, грациозен, и бесспорная прелесть его в чувстве меры, в том, что финальная точка поставлена именно тогда и там, где ей следует быть. Немногим режиссерам удается вот так, вроде бы не из чего, из каких–то самых простых вещей создать на экране обволакивающую и щемящую атмосферу особого мира, уюта именно этого уголка земли, чтобы вас туда потянуло бы до слез. Это и есть кино, минуты чистого кинематографа» (Зоркая и Зоркий, 1982).

Но советская кинопресса встретила эту картину неоднозначно.

Кинокритики Анри Вартанов (1931–2019) и Михаил Блейман (1904–1973) в «Советском экране» отнеслись к этому акварельному фильму в целом позитивно, хотя М. Блейман и не увидел там особой сюжетной новизны и глубины мысли (Блейман, Вартанов, 1964: 3–4).

А вот кинокритик Инна Левшина (1932–2009) выступила против этой картины очень резко и призналась: «Я не люблю фильм Г. Данелия по сценарию Г. Шпаликова «Я шагаю по Москве». Главным образом из–за Шпаликова не люблю, из–за того, что драматург содержанием фильма делает демонстрацию своей творческой манеры, и фильм возводит наркотическое языческое ощущение безмыслия – в эталон счастья… И что же? Так держать? Держать на уровне «Я шагаю по Москве» – не дай бог предложить зрителю что–нибудь иное, вместо раз удавшегося комедийно–эстрадного зрелища обо всем и ни о чем? … Я за то, чтобы зрителю предлагали думать, и как можно чаще» (Левшина, 1967: 111).

И здесь я согласен с С. Кудрявцевым: «в былые годы некоторые критики, вероятно, разозлённые из–за того, что более концептуальная лента "Застава Ильича" (вышла потом под названием "Мне 20 лет") Марлена Хуциева была подвергнута идеологической проработке и затянувшейся на несколько лет переработке, язвили, что другой фильм по сценарию молодого и талантливого Геннадия Шпаликова, словно шар–спутник, быстрее достиг экрана. И вообще картина "Я шагаю по Москве" могла показаться непозволительно несерьёзной и простенькой – почти как случайный летний дождик, который застиг всех врасплох, но тут же прекратился, так что над ним даже следовало бы посмеяться. Это же

какое–то наивное юношеское стихотворение ни о чём, родившееся на свет от хорошего настроения, а "в чём дело – сразу не поймёшь", что и схвачено моментально в песенке..., и в великолепно снятой оператором Вадимом Юсовым летней Москве.... Лишь ретроспективно постигаешь, что "Я шагаю по Москве" – не только неприхотливо запечатлённое "прекрасное лето"..., но и восторженный эпиграф к эре радости и раскрепощения, позже продлившейся столь недолго – каких–нибудь три года» (Кудрявцев, 2006).

Сегодняшние зрители, как правило, оценивают фильм «Я шагаю по Москве» восторженно:

«Гениальная комедия периода оттепели. Фильм состоит из новелл, и каждая прекрасна. Мы запоминаем и философствующего полотера, и писклявую ведущую, и нескладную тетеху, рисующую лошадь, и замороченного милиционера, и истеричного типа, и красивую женщину с зонтиком. А главная героиня фильма – наша любимая столица. Такая красивая, веселая, праздничная» (Элла).

«Фильм отличный! Про молодежь, про мечты о светлом будущем, про первую любовь и про настоящую дружбу. Смотришь этот фильм и осознаешь, как точно передана та удивительная атмосфера 60–х, понимаешь, что ты являешься свидетелем того или иного действа. Михалков, Локтев и Стеблов сумели передать нам ту самую атмосферу. Можно говорить много, но хотелось бы сказать одно: не зря этот фильм вошел в золотой фонд нашего кинематографа, он – один из лучших фильмов Данелии, он потому и вошел в фонд, потому что его любят больше 40 лет, его помнят и никогда не забудут» (С. Завьялов).

«Просто шедевр! Смотреть его наслаждение! Юные Никита Михалков, Галина Польских, Евгений Стеблов... Что может быть лучше!» (Поклонница).

Близнецы. СССР, 1945. Режиссер Константин Юдин. Сценаристы Яков Ялунер, Михаил Витухновский. Актеры: Михаил Жаров, Людмила Целиковская, Вера Орлова, Павел Шпрингфельд, Андрей Тутышкин, Ирина Мурзаева, Константин Сорокин и др. **19,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Константин Юдин (1896–1957) поставил 9 полнометражных игровых фильмов, шесть из которых («Девушка с характером», «Сердца четырех», «Близнецы», «Смелые люди», «Застава в горах», «Борец и клоун») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Комедии Константина Юдина пользовались большим успехом у аудитории, тем паче, что в них играли яркие звезды советского кино.

А вот Министру кинематографии СССР Ивану Большакову (1902–1980) комедия «Близнецы» явно не понравилась: «Печать безыдейности и мещанской пошлости лежала и на фильмах «Близнецы» и «Небесный тихоход». В фильме «Близнецы» «обыгрывалась» судьба двух младенцев–близнецов, случайно попавших в руки молодой девушки во время бомбежки. Вокруг этих близнецов развертываются довольно банальные и примитивные сцены, в которых участвует большое количество действующих лиц, основной функцией которых является смешить зрителей нелепыми поступками. Например, один из персонажей кладет по рассеянности в кипящую воду вместо яйца свои карманные часы. Фильм изобилует подобными «перлами». После долгих злоключений с близнецами наконец находятся их мать и отец, который в фильме выведен как отрицательный персонаж. Самые высокие человеческие чувства — любовь и заботливое отношение к детям — в фильме опошлены, а советские люди представлены в извращенном, нарочито оглупленном виде» (Большаков, 1950: 136–137).

Спустя тридцать с лишним лет кинокритик Ирина Шилова (1937–2011), оценивая «Близнецов» и «Сердца четырех» в политическом и социокультурном контексте 1940–х отметила, что исполнительница главной роли «Целиковская участвовала в игре, интуитивно, видимо, ощущая, что именно игра, именно условность всех этих лирико–музыкальных комедий, не имеющих почти ничего общего с реальной действительностью, столь желанна, столь необходима зрителям тех трудных лет. В водевильных, легкомысленных историях актриса раскрывала пусть наивные, но нормальные, неискаженные человеческие чувства, напоминала о любви, верности, стойкости своих

красивых, изящных, непосредственных и таких симпатичных героинь, которых нельзя было ни сломать, ни победить, но которые столь щедры на доброту» (Шилова, 1989).

Ну, а сегодня зрители вспоминают «Близнецов» как оптимистичную и трогательно наивную комедию:

«Чудесный фильм! Такой добрый, сказочный, светлый! Не удивительно, что Целиковскую обожают до сих пор! ... Не фильм, а заряд позитивной энергии» (М. Морозова).

«Очень люблю фильмы, где играют Жаров и Целиковская. Это всегда юмор, это всегда напор энергии. Вообще, написать сценарий для комедии, где каждый эпизод вызывает улыбку, рисует характер... – это надо самому сценаристу обладать хорошим чувством юмора. Замечательный фильм!» (В. Беляева).

«У меня этот фильм в коллекции антидепрессантов. Удивительное дело, хоть снято и в 1945 году, но как–то вне времени, не наблюдается особой пропаганды и советской идеологии, как во многих фильмах того периода. Все как–то нейтрально и легко – юмор, непринужденно и без наигранности. ... Этот фильм можно смотреть много раз и все время что–то новое будет открываться. ... Одним словом "Близнецы" – шедевр!» (Лале).

Музыканты одного полка. СССР, 1965. Режиссеры: Павел Кадочников, Геннадий Казанский. Сценарист Леонид Любашевский (по собственной пьесе «Музыкантская команда»). Актеры: Юрий Соломин, Николай Ерёменко (ст.), Павел Кадочников, Николай Боярский, Константин Адашевский, Игорь Горбачёв и др. **19,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Как режиссер известный актер Павел Кадочников (1915-1988) поставил всего четыре фильма, одному из которых – «Музыканты одного полка» – удалось попасть в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Геннадий Казанский (1910–1983) известен многими своими работами в кинематографе: за свою творческую карьеру он поставил 16 фильмов, часть из которых вошли в тысячу самых популярных советских кинолент («Горячее сердце», «Старик Хоттабыч», «Человек–амфибия», «Музыканты одного полка», «Угол падения», «Грешный ангел»). Главным его хитом был, конечно, «Человек–амфибия» (65,5 млн. зрителей), но и «Старик Хоттабыч» тоже собрал немалую аудиторию.

Гражданская война. Подпольщик служит в музкоманде, которая развлекает белогвардейцев, и ему удается спасти большевика от расстрела...

В год премьеры кинопресса отнеслась к этой ленте весьма сдержанно.

Так на страницах «Советского экрана» отмечалось, что «картина получилась похожей на кентавра. Начинается она эксцентрическими кадрами, затем идет нормальный, сюжетный и как бы реалистический фильм, а конец почти водевильный. Эта разностильность приводит к неувязкам чисто драматургического порядка... фильм ... очень театрален... Налет театральной искусственности ощущается и в игре актеров, и в мизансценах, и в монтажных переходах» (Медведева, 1965: 4). Медведева Г. Репертуар: свет и тени // Советский экран. 1965. 17: 4-5.

А вот мнения зрителей XXI века об этом фильме нередко полярны:

«Если абстрагироваться от его идеологии, то фильм, безусловно, хорош! Динамичный сюжет, много иронии, режиссура не подкачала, актерские работы... превосходны» (Леонид).

«Впечатления унылые: вроде бы, комедия, но совершенно не смешно. ... Кроме того, практически все актёры фильма постоянно переигрывают... А вот сорежиссёр картины Павел Кадочников наоборот – явно «недоигрывает». Какой-то он здесь «усталый» и играет откровенно «на отвяжись!» (Г. Воланов).

Сердца четырех. СССР, 1941/45. Режиссер Константин Юдин. Сценаристы Алексей Файко, Анатолий Гранберг. Актеры: Валентина Серова, Евгений Самойлов, Людмила Целиковская, Павел Шпрингфельд, Любовь Дмитревская, Ирина Мурзаева, Андрей

Тутышкин, Александр Антонов, Всеволод Санаев, Эммануил Геллер и др. **19,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Константин Юдин (1896–1957) поставил 9 полнометражных игровых фильмов, шесть из которых («Девушка с характером», «Сердца четырех», «Близнецы», «Смелые люди», «Застава в горах», «Борец и клоун») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Эта знаменитая любовная комедия Константина Юдина (1896–1957) была готова к прокату летом 1941 года, однако из–за тяжелого положения на фронте (начальство решило, что уже не до довоенного смеха с участием персонажей в форме) отправилась на полку и оказалась на экранах только в январе 1945, когда уже была очевидна близость желанной Победы.

Киновед Оксана Булгакова писала, что «в годы войны на советских экранах появились две блондинки с … эротическим обаянием: Валентина Серова и Людмила Целиковская, обе обладавшие шармом капризного, очаровательного, нуждающегося в защите и мужском покровительстве женщины–ребенка. Они появились в роли сестер в комедии «Сердца четырех»… Сюжет комедии был похож в чем–то на «Весну», серьезная ученая превращалась просто во влюбленную блондинку. Социальный статус героинь Серовой и Целиковской меняется — это студентки, певицы или просто любящие жены, которые не должны устанавливать рабочих рекордов, но могут просто предаваться любви, музыке и искусству. Но и их сексапильность немного подавлена, потому что обе актрисы всегда оставались в амплуа наивных инженю с высокими, детскими голосками» (Булгакова, 2002).

Однако по очень верному, на мой взгляд, мнению кинокритика Сергея Лаврентьева, «секрет магнетической притягательности «Сердец четырех» не может быть разгадан лишь с помощью памяти чувств, навеки соединившей Великую Победу и суматошно–водевильную киноисторию. Ведь режиссер делал фильм без расчета на данное обстоятельство. … Из семнадцати фильмов, увидевших свет с 1 января по 22 июня 1941 года, лишь пять были в той или иной степени политизированы («Богдан Хмельницкий», «Валерий Чкалов», «Девушка с того берега», «Каугурское восстание», «Парень из тайги»). Что же такое? Отчего «все стало вокруг голубым и зеленым? Думаю – от хорошего настроения вождя. С предателями и двурушниками покончено. Покончено и с теми, кто их судил. … социализм в одной, отдельно взятой стране победил полностью и окончательно! А что делают победители после окончания битвы? После окончания битвы победители веселятся и пируют. Захотелось приятного. А что может быть приятнее лирической кинокомедии или мелодраматического трагифарса! Издерганной, испуганной стране позволили вдруг расслабиться, посмотреть на очаровательных женщин и бравых мужчин, которые не ловят диверсантов и не клянутся в любви к вождю, а просто живут. Доказывают свою преданность не Родине, не Партии, не дорогим Органам, а возлюбленному … Думаю, излишне говорить о реакции зрителей на такие картины. Восхищение ими наши родители хранят и по сей день – и это естественно. … Любование мундиром, желание видеть своего сына в него облаченным, гордость за дочь, выходящую замуж за военного, – все это архетипы сознания советского человека. Поэтому, смотря любовную киноисторию, один из героев которой носит военную форму, наш зритель может сколько угодно убеждать себя и других, что картина нравится ему только своей легкостью и деполитизированностью. Это будет не вся правда. И если бы фильм Константина Юдина успел выйти в 1941 году, мы, отдавая должное его несомненным художественным достижениям, числили бы его по разряду «кино тоталитарной эпохи». «Полка» помогла. В 1945 году военная форма, пусть и устаревшего образца, значила для советского зрителя – уже! еще! – нечто иное» (Лаврентьев, 1991: 111).

Отзывы сегодняшних зрителей о фильме «Сердца четырех» по–прежнему в основном восторженные:

«Обожаю это фильм, чудный, светлый! Красавец Самойлов, красавицы Целиковская, Серова! и что удивительно для того времени – никакой пропаганды. Фильм на все времена» (Евгения).

«Очень люблю этот фильм – для души, для отдыха, для приятных воспоминаний и легкой ностальгии по добрым и наивным отношениям» (Милла).

Русский сувенир. СССР, 1960. Режиссер и сценарист Григорий Александров. Актеры: Любовь Орлова, Андрей Попов, Павел Кадочников, Эраст Гарин, Элина Быстрицкая, Александр Барушной, Валентин Гафт и др. **19,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Александров (1903–1983) поставил 11 полнометражных игровых фильма, многие из которых («Веселые ребята», «Волга–Волга», «Цирк», «Весна», «Встреча на Эльбе», «Русский сувенир») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Григорий Александров снял эту политическую комедию в надежде в эпоху «оттепели» вернуть себе былую славу советского кинокомедиографа № 1. Это было для него очень важно, так как уходить на пенсию на рубеже 1960-х уму казалось рановато…

Вот что он писал о «Русском сувенире» в журнале «Советский экран»: «Смех – родной брат силы», утверждает народная пословица. И, действительно, слабому не до смеха. А людям нашей страны, могучей, уверенной в своей силе и правоте, смех вовсе не помеха. И не случайно шутка, юмор неизменно пронизывают самые ответственные политические выступления главы нашего государства Н.С. Хрущева. … Наша комедия должна быть не только смешной, сатирической, но и жизнеутверждающей, заразительно бодрой, веселой. … Ведь комедия посвящена проблеме сосуществования и дружбы между народами. Фильм показывает стремительный поток современной жизни, в который неожиданно попадает группа иностранцев, путешествующих по СССР. И все их тенденциозные представления о Советском Союзе, сложившиеся под влиянием пропагандистской машины «холодной войны», терпят крах перед фактами повседневной действительности, свидетелями которой они невольно становятся» (Александров, 1960: 10).

Однако запланированного триумфа не получилось: советская пресса, освободившаяся от почтительности в отношении мэтра, буквально разгромила «Русский сувенир» (здесь приложил свою критическую «лапу» даже сатирический журнал «Крокодил»), а зрители, привлеченные в кинозалы громкими именами режиссера и исполнительницы главной роли, как правило, выходили из кинозалов разочарованными… История, рассказанная Г. Александровым, воспринималась ярко раскрашенным картоном, а иностранцы выглядели слишком шаржированными.

От многих разгромных рецензий, опубликованных в советской прессе в год премьеры комедии Григория Александрова «Русский сувенир», отличалась более взвешенной позицией статья сценариста, режиссера и кинокритика Климентия Минца (1908-1995), опубликованная в журнале «Искусство кино».

В ней подчеркивалось, что «от многих наших комедийных фильмов «Русский сувенир» отличается по своему идейно-художественному замыслу. Автора нельзя упрекнуть в том, что он задался целью снять какой-то пустячок, изложить какую-то незначительную историю или мелкий анекдот. Нет, он решил средствами художественной кинопублицистики. приемами памфлета поднять тему, которая важна и актуальна. Он поставил своей задачей разоблачить миф о «железном занавесе» России, показать, что представляет собой Россия сегодня, каков истинный русский, советский характер. …

В данном случае, разбирая «Русский сувенир», мы должны считаться с творческой манерой художника. Так уж устроен «глаз» Гр. Александрова, что он видит и любит показывать живописную сторону явлений и событий. Его фантазию и воображение привлекает зрелищная сторона жизни — её краски. Подробности жизни интересуют Гр. Александрова в меньшей степени. Александров снимает явления и события и жизнь «общим планом». Его, как художника, радуга привлекает своей красочностью, своим нарядным видом, но его совершенно не интересует и не волнует спектральный анализ. Вот в чем суть его видения мира и, как вывод отсюда, творческой манеры, художественного почерка. Однако интерес художника ко всему новому, что происходит в нашей действительности, — штурм Ангары, пуск космической ракеты, превращение бывшей тюрьмы в гостиницу для туристов и т.д. и т.п. — оборачивается во вред картине, ибо боязнь упустить что-либо превращает единое полотно нашей жизни в некую «выставку». «Выставочная задача» настолько овладела автором-режиссером, что в фильме оказался перебор фактов, оказались нарушены художественные пропорции, и картина начинает утомлять, а где-то и раздражать.

… Нужно отмстить, что технический эксперимент с «блуждающей маской», осуществленный в таком масштабе, во многом оправдал себя. Но его нельзя считать единственным методом, при помощи которого можно создавать художественные фильмы. В картине далеко не всегда удастся добиться органического слияния фона и первого плана, нередко раздражают глаз бутафорские декорации павильона, откровенные макеты, «не звучащие» в соединении с живым актером. …

В «Русском сувенире» занят «первый состав» исполнителей: Любовь Орлова, Элина Быстрицкая, Эраст Гарин, Андрей Попов, Павел Кадочников, и другие. Но актеры не порадовали на этот раз зрителей, и, думается, сами нс испытали творческого удовлетворения от своей работы — слишком эскизный, прямолинейный драматургический материал был в их распоряжении. Живых характеров не получилось, а если рассматривать персонажи с точки зрения «театра масок», то и здесь автору не удалось добиться цельности жанра. Мне, комедиографу, особенно горько переживать неудачу на фронте отечественной кинокомедии. Она тем более обидна, что курс был взят на передний край нашей семилетки, затронуты были важные проблемы. И поэтому хочется, чтобы в следующей работе Гр. Александрова были найдены верные средства для решения прекрасной задачи, поставленной перед собой художником» (Минц, 1960: 40-43).

Сегодня «Русский сувенир» смотрится любопытным свидетельством знаменитого режиссера вписаться в новую политическую и социокультурную ситуацию, опираясь на стереотипы «холодной войны» и свои прежние кинематографические наработки…

Вот что пишет об этом Татьяна Дашкова: «В «Русском сувенире» режиссер попытался воспользоваться опробованным приемом: соединить развитие комедийной любовной истории с идеологической линией – процессом развенчания буржуазных представлений об СССР. Сюжет фильма представляет собой рассказ о «чудесном спасении» пассажиров международного авиарейса и вынужденном путешествии по нашей стране спасшихся иностранцев во главе с советской женщиной. Постепенно проходя через сибирские леса, стройки и новые города, меняя виды транспорта, общаясь с разными людьми – и достигнув своей конечной цели – Москвы – они меняют свои взгляды: из злобных противников советского строя они становятся, практически, его союзниками. … В «Сувенире» социальноузнаваемый внешний вид, водевильная пластика, гротескное поведение большинства главных героев выглядят особенно инородными на фоне «документально» снятого фона, «реальных» объектов, и некоторых персонажей, попавших в фильм явно из другой («оттепельной»?) эстетики. Для анализа фильма представляется важным зафиксировать именно этот разрыв, т.е. отметить то, что он является свидетельством как несоответствия манеры актерской игры «реалистическим» притязаниям фильма, явно заигрывающего с «оттепельной эстетикой» – так и того, что не все персонажи ведут себя в соответствии с законами комедийного жанра. … при создании фильма была сделана ставка на иностранцев как на потенциальных потребителей, а следовательно, имело место желание оказать и на них непосредственное идеологическое воздействие при помощи «высокого искусства». Здесь … интересный парадокс: казалось бы, форма непосредственного воздействия на иностранцев (а именно на них как на потенциальных зрителей был рассчитан «Русский сувенир») должна быть максимально эффективной. Однако типичность персонажей, ситуаций и даже пунктов исподволь навязанной «экскурсионной программы» … превращали увиденное в откровенную идеологическую поделку, «сувенир» на экспорт, на манер балалайки или матрешки. Но поскольку этот «экспортный товар» был лишен сколько–нибудь значимых художественных новаций, он невольно оставался исключительно для внутреннего пользования. То есть свои учили своих, как им смотреть на «советскую реальность» глазами иностранцев. И думать при этом, что получают не только «правду жизни», но и «высокое искусство». Но к 1960–му году время просто «пасти народы» уже безвозвратно ушло. Пришло время «пасти народы» с гораздо большей кинематографической изощренностью» (Дашкова, 2009: 378, 382, 393).

Кинокритик Святослав Бакис также пишет, что «оттепельные» тенденции у Григория Александрова проявились в том, что по ходу сюжета «Русского сувенира» «крайне предубежденные вначале буржуины к концу фильма становятся на грань вступления в коммунистическую партию. По крайней мере, те из них, которые не потеряли окончательно глаз, ушей и совести (один затесавшийся подонок не в счет)» (Бакис, 2011). Не удивительно, что после такого перенасыщенного успехами советского позитива «в ночь накануне

возвращения в Америку мистеру Эдлаю Хантер–Скотту приснился кошмар. Он сжался на одной оконечности крошечного островка посреди океана, а другую оконечность уже пожирает атомный огонь, а между огнем и Хантер–Скоттом дьявол танцует рок–н–ролл. Дьявол с голыми ногами, точнее, не с голыми, а в прозрачных черных чулках. В роли дьявола — почему–то опять Любовь Орлова. Страшно» (Бакис, 2011).

Еще более саркастично пишет о «Русском сувенире» Денис Горелов: «Фильм был помесью международного фельетона с ВДНХ, развернутым попурри из куплетов конферансье Велюрова «Эйзенхауэр бредит войной», «Тунеядцы на досуге танцевали буги–вуги» и «Даже пень в весенний день березкой снова стать мечтает». … операторша кремлевских звезд Варвара Комарова в исполнении Любови Петровны, которой на тот момент стукнуло 58, но она, будто замороженная в брикете мерзлоты, сияла вполне сорокалетним сексапилом и даже ныряла с камня в источник в чем мать родила (нельзя исключать, что это была дублерша). … Этим союзом зычности и легкости они пытались нагнать новое поколение комедиографов — конкретно Рязанова, уже снявшего «Карнавальную ночь». Тщетно. Не мохнатые господа в цилиндрах, а Александров с Орловой, дирижеры ткацких станков, летучих авто и любительской самодеятельности, безнадежно отстали от времени» (Горелов, 2018).

Надо сказать, что зрители XXI века продолжают обсуждать комедию «Русский сувенир» довольно оживленно.

Начну со зрительских мнений, которые в значительной степени совпадают с приведенными выше мнениями кинокритиков:

«М–да… Первый раз я смотрела советский фильм – и мне было реально стыдно за авторов. Такой глупости наворотить – это суметь надо! А комбинированные съемки? Это что–то! Самолеты летают стаями, корабли плывут косяками, при монтаже особо важно следить за тем, чтобы освещение было правильным, но тут этим пренебрегают. Орлова, конечно, прекрасная актриса – но возраст есть возраст, и тут она уж слишком "заневестилась". А ее пение и танцы в этом фильме только усугубляют пошлоту сюжета. Грубая агитка, снятая в стиле американского кино о России во времена холодной войны, только там все со знаком минус, а тут – сомнительный плюс. Единственно, кто старается хоть как–то вытянуть этот балаган–старички во главе с Гариным. Ну, еще можно посмотреть на красавицу Быстрицкую. То, что Александрова за этот фильм раскритиковали – правильно. Если сам не понял, какую ерунду снял–то ему же хуже» (Г. Грудникова).

«Всякое доводилось смотреть в музыкальном жанре, но такой кошмар в советском кино вижу впервые. Сюжет бредовый, работа оператора откровенно плоха, музыкальные номера вообще никакие, а актёры второго плана растрачены впустую. Л. Орлова, видимо, стала жертвой той же болезни, которой в актёрском мире страдает чуть ли не каждая вторая стареющая прима – актриса явно упорно не хотела признавать, что уже давно не молода и время ролей "молодых девушек" для неё прошло. Результат вышел соответствующий» (В. Истомина).

«Первый раз увидела фильм… И с первых же кадров поняла, что что–то в этом фильме "не так"… Сюжет ещё более странный… Даже не хочу описывать, с каким ужасом я смотрела фильм… Бредовые разговоры, быстрая смена кадров, пошлятина и идеологические напевы… Весь этот ужас смешался с "поющим" молодым Гафтом,"голой" Орловой и не менее непонятным концом… Единственное, что порадовало, это то что иностранцы не додумались после увиденного великолепия остаться в СССР. Вот тут уж был действительно полный маразм» (Катя С.).

«"Русский сувенир" – яркий пример деградации творчества Г. Александрова и Л. Орловой. Ни в коей мере не являясь поклонником их предыдущих совместных опусов, ставших знаменем соцреалитической комедии, могу сказать, что в "Русском сувенире" их творческая бездарность и натужная пафосность проявилась особенно наглядно… А шпионский фильм "Скворец и Лира", снятый Г.Александровым в 70–х годах прошлого века, стал уже просто постскриптумом к "Русскому сувениру" (наподобие оживших в полночь мертвецов)» (Киновед).

«Бредятина полная. Жаль актеров участвующих в этом фарсе. Может, Александров таким образом показал, что социализм и коммунизм в том духе, который насаждался у нас, и есть насмешка над здравым смыслом?» (А. Соловьёв).

«Разумеется, закаленный жизнью и присутствием при власти Александров ничего антисоветского не замышлял в силу сути своего характера. Достаточно перечитать его мемуары, они широко издавались в брежневские времена – очень неглупый человек, прекрасно уяснивший на примере своего старшего товарища Эйзентштейна, чем чреваты всякого рода колебания и отклонения. Ему важно было выполнить две стратегических задачи: "смыть" новым фильмом флер "сталинского любимца"; показать в фильме, что главной является "идея" (она бессмертна и неколебима), а не "культ личности", который подспудно стоял за всеми его лентами (ну, кроме "Веселых ребят"). Но при этом он не смог отойти от главного – своей фирменной "плакатной" Александровской стилистики, которая была весьма органична при Сталине, но перестала работать после, при Хрущеве. ... Потом он еще раз попытается поработать теми же методами и снимет в 1974 совершенно убийственный "Скворец и Лира", который, несмотря на огромные затраты, вообще не выпустят на экран» (Факт).

Есть и мнения, которые порадовали бы парторгов 1960–х:

«Один из восхитительных советских фильмов. Дух устремленности в будущее, уверенность в будущем, энтузиазм эпохи, гордость за свою Родину – это все было тогда, и никогда при нынешнем режиме. Задумайтесь! Почему не сделать сказку былью. Устремленность в будущее. А мы жили в будущем! Так назад в будущее!» (Валерий).

«"Русский сувенир", конечно, не шедевр, но вполне смотрибельная комедия! Великолепна пара Э. Гарин и А. Попов, прекрасны женские персонажи: пусть возрастная, но совершенно безморщинистая Л. Орлова (кстати, в фильме и не говорится, что её героине, типа, 20 лет, так что здесь она вполне на своём месте!), и писаная красавица–"итальянка" Э.Быстрицкая!» (И. Комаров).

Однако многие зрители «Русский сувенир» теперь рассматривают совсем под иным углом восприятия:

«Великолепная работа. Столкновение коммунизма, социального дарвинизма и христианства – такого я не видел больше нигде. Поднятая тема настолько широка, ее рассмотрение настолько многогранно, что критиковать фильм по игре актеров и по постановке света – значит, считать, что айсберг – это то, что над водой, а линия горизонта – это край земли. Будучи шедевром искусства, фильм дает каждому увидеть свое. Готов пересмотреть картину еще и еще раз. Сила картины еще и в том, что в ней нет однозначности – удивительно, как партия пропустила фильм на широкий экран в этой редакции» (М. Бараев).

«К сожалению, мало кто знает что суть кинофильма это проп–скетч (смысловая постановка на политическую тематику). Где актуальность сказанного прочно завязана на событиях тех лет. ... Для тех кто в танке: нужно знать историю холодной войны, чтобы понять о чём в кино идёт речь» (Добрый Критик).

«Первый психоделический фильм СССР. Такого угара я не видел ни до, ни после. Все съёмки в павильоне, снято всё так чудовищно непрофессионально (для Александрова, как мастера) что фильм переходит в разряд концептуального искусства. Сюжета как такового нет, но есть мощный трип. Получил неизгладимое удовольствие, шедевр!» (Артемий).

«Фильм опередил свое время лет на 50! Сегодня он смотрится как изумительная пародия, а по стилю напоминает гибрид французских комедий с Ришаром и где–то «Итальянцев в Росси», а также «Незнайку в Солнечном городе». Но все эти произведения были созданы после «Русского сувенира». Орлова бесподобна, ей смело можно было давать макропланы, как и Быстрицкой. Да, она пластмассовая, голливудская, ненастоящая, но до чего же хороша в этой своей "искусственности"! Замечательная режиссура, отличная работа художников и операторов. Некоторые спецэффекты просто поразительны, если вспомнить, что тогда не было компьютерной анимации. Ну и что, что ненатуральные павильонные декорации? Так ведь комедия! А если вспомнить диалог Орловой с иностранцев насчет санаториев или казино на берегах озера – так это же стопроцентно фьючерсная вещь. Все угадали, все предвидели. Свежее кино!» (Джулия).

«Интереснее всего в этом фильме смотреть на Любовь Орлову. В год выхода фильма ей исполнилось 58 лет. Полагаю, такого внешнего эффекта от своей внешности голливудки не достигнут даже с помощью силиконовых протезов. А ведь ещё остаётся обаяние и скромность, чего там никогда не имели из принципа! Стала она в этом фильме, кажется, строже и пронзительнее, её амплуа субретки мешало ей быть достоверной. Впрочем, фильм

снят не под неё, она лишь связующее звено отдельных эпизодов и историй, не более того. Картина эта – мастерски сделанная зарисовка в стиле эксцентрико–футуристической комедии советской эпохи. ... Найдутся люди, которые непременно скажут, что этот фильм – чистейшей воды пропаганда. А я скажу – да, решили сделать пропаганду, и сделали это талантливо, легко, привлекательно и весело. И получилась не пропаганда в скучном её аспекте, а привлекающее внимание явление. Сегодня фильм смотрится с гораздо большим интересом, чем это было тогда. Контраст больше, и эффект от просмотра тоже, соответственно. Чёрт, да фильм этот смотрится, особенно сегодня, как фантастический, хотя там только декоративные фантастические элементы наличествуют, без влияния оных на сюжет! А ведь всё это было в СССР! ... Фильм достоин вечного хранения на винчестере с целью раздачи подрастающему поколению» (Географ).

«Для того, чтобы понять этот фильм, надо представлять, насколько он отличается от других фильмов этой эпохи. Снятая в период "оттепели", это максимально возможная сатира на социалистический строй. В фильме огромное количество фраз, которые до и после оттепели просто невозможно представить в советском кино. Надо понимать, что Александров не мог сделать полностью антисоветский фильм, это максимум того, что было возможно» (Лев).

Женитьба Бальзаминова. СССР, 1965. Режиссер и сценарист Константин Воинов (по мотивам трилогии А.Н. Островского "Праздничный сон до обеда", "За чем пойдёшь, то и найдёшь", "Две собаки дерутся – третья не приставай"). Актеры: Георгий Вицин, Людмила Шагалова, Лидия Смирнова, Екатерина Савинова, Жанна Прохоренко, Людмила Гурченко, Тамара Носова, Николай Крючков, Ролан Быков, Инна Макарова, Надежда Румянцева, Татьяна Конюхова, Нонна Мордюкова и др. **19,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Константин Воинов (1918–1995) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Трое вышли из леса», «Молодо–зелено», «Женитьба Бальзаминова», «Дача») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Вольная трактовка А.Н. Островского в «Женитьба Бальзаминова» вызвала споры в советской прессе.

К примеру, критик Борис Медведев (1920–1969) не скупился на похвалы, теперь уже ставшей киноклассикой комедии К. Воинова (1918–1995) «Женитьба Бальзаминова»: «Можно упрекнуть постановщика "Женитьбы Бальзаминова" К. Воинова в том, что, задиристо бросив перчатку уныло–ученической дотошности тех фильмов–спектаклей, что были сделаны по увековеченному еще Маяковским правилу "с мордой, упершейся вниз", он не всегда доводит свои замыслы до конца. В том, что далеко не все из исполнителей, особенно эпизодических ролей, смогли естественно и артистично войти в озорную, шутливую, ироническую атмосферу комедии–стилизации. Но разве "первоначальная мысль" драматурга о темном царстве, о "дикой стороне, в которой могут жить только медведи да Бальзаминовы", не пронизывает каждый эпизод, каждый кадр фильма? ... в истории Бальзаминова, рассказанной на экране, меня, прежде всего, покорили сны–пантомимы, привлекла смелость режиссера. Да, я убежден, что, экранизируя, нужно следовать не букве, а сути произведения, не переписывать посредством кинокамеры явление за явлением, а смело предлагать сегодняшнему зрителю свое, сегодняшнее, пускай и спорное в чем–то, "еретическое" в чем–то видение знакомого с детства классического произведения. И за это я благодарен постановщику "Женитьбы Бальзаминова" Константину Воинову» (Медведев, 1966: 92–95).

С этой точкой зрения напористо спорил Ефим Холодов (1915–1981): «Борису Медведеву очень понравился фильм "Женитьба Бальзаминова". А мне, признаться, не очень. Особенно понравилось критику "сны Михайлы Бальзаминова". А мне, откровенно говоря, именно эти сны показались особенно неуместными. ... Прежде всего, никак нельзя согласиться с альтернативой, выдвигаемой критиком: либо уныло–ученическая дотошность фильмов–спектаклей, либо вольное обращение с классикой. ... Если бы режиссер воспользовался безграничными возможностями кино для того, чтобы материализовать на экране бальзаминовский мещанский жизненный идеал, если бы он сделал это в том же

ироническом ключе, которым драматург отомкнул для нас убогий душевный мирок Бальзаминова, – никто, надо полагать, не посетовал бы на режиссерскую вольность. ... По дороге на экран история матримониальных похождений Бальзаминова утратила как раз то, что делает комедию Островского живой, любопытной и поучительной для сегодняшнего зрителя. Бальзаминов, с которым нас знакомит фильм, миловидный молодой человек с застенчивой улыбкой, вызывает скорее сочувствие, чем брезгливое осуждение. В трилогии он жалок, в фильме – его жалко. А это разные вещи. Тема мелкого человека подменена в фильме темой маленького человека. Современный смысл трилогии о похождениях Бальзаминова состоит в том, что в бальзаминовщине нещадно осмеян и обличен потребительский идеал благоденствия, извечная мечта мещанина о бешеных деньгах, которые должны, непременно должны свалиться ему прямо в руки – так, ни за что, без труда, без усилий. В девятнадцатом веке таких называли захребетниками, в двадцатом веке стали называть тунеядцами, изменилось их обличье, изменились их повадки, но философия бальзаминовщины осталась та же. Вот в обличении этой мещанской, потребительской философии и заключается суть комедии Островского, которую в фильме, как ни ищи, днем с огнем не сыщешь» (Холодов, 1966: 96–97).

Со временем споры театральных и кинокритиков о фильме «Женитьба Бальзаминова» утихли, а он навсегда вошел в золотой фонд отечественного киноискусства.

И сегодняшние зрительские отклики только положительные, с частым использованием слова «шедевр»:

«Замечательный фильм, он в числе моих любимых, которые я могу пересматривать время от времени. ... создатели и актеры потрудились на славу. Нет ни одного лишнего кадра, ни один актер не выпал из общего актерского ансамбля. А какая хорошая музыка, а картины старинного города, природы, старого купеческого быта. Этот фильм будет радовать не одно поколение. Браво!» (Людмила).

«Удивительно тонкий фильм, изумительная игра актеров, шедевр советского кино» (Юрий).

«Легендарный фильм из советского золотого фонда. Смотришь, вспоминаешь свои детские впечатления и поражаешься – шедевр! Режиссер Константин Воинов и не думал, что скромная экранизация трех пьес Островского станет его главным детищем, произведением на все времена. Сюжет знаешь наизусть, все забойные реплики стали родными, в сотый раз уже в 21 веке и... вот ни капли ничто не устарело и продолжаешь находить все новые великолепные тонкости и нюансы. ... Яркие, сочные, кустодиевские краски. И параллельно – "цветная" музыка Бориса Чайковского... Воинов... сумел задеть какую–то невидимую струну в русских душах, оттого картина так дорога нам и сегодня» (Ю. Стома).

Новые приключения капитана Врунгеля. СССР, 1979. Режиссер Геннадий Васильев. Сценарист Александр Хмелик (по мотивам повести А. Некрасова «Приключения капитана Врунгеля»). Актеры: Михаил Пуговкин, Зураб Капианидзе, Сергей Мартинсон, Владимир Басов, Савелий Крамаров, Рудольф Рудин и др. **19,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Эту забавную ленту поставил **режиссер Геннадий Васильев (1940–1999),** автор девяти полнометражных фильмов, три из которых («Финист – Ясный Сокол», «Новые приключения капитана Врунгеля» и «Русь изначальная») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Мнения зрителей об этой детской приключенческой комедии сегодня, как правило, позитивные:

«Фильм, на мой взгляд, замечательный, и слабых мест в нём практически нет. Увидев его впервые в 8–9 лет, пересматривал потом десятки раз» (Тёма).

«Это действительно весёлый фильм, воспринимающийся, как пародия на ребячью браваду и горькая усмешка на несостоявшиеся судьбы некоторых взрослых кандидатов в моряки» (Света).

«Очень хороший фильм. Смотрится легко. Оригинальные повороты в режиссуре. Подбор актёров на все 5 (по пятибалльной шкале). ... Особо хочется выделить музыку и песни, написанные к этому фильму, тоже на пять баллов» (Александр).

Яблоко раздора. СССР, 1963. Режиссер Валентин Плучек. Сценаристы: Михаил Бирюков, Валентин Плучек, Георгий Штайн (по пьесе Михаила Бирюкова "Солдат вернулся домой"). Актеры: Борис Тенин, Евгений Весник, Татьяна Пельтцер, Владимир Лепко, Анатолий Папанов, Ольга Аросева, Виктор Байков и др. **19,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Главный режиссер столичного Театра Сатиры Валентин Плучек (1909–2002) поставил 17 фильмов–спектаклей и только один настоящий кинофильм – колхозную комедию «Яблоко раздора», которая и сумела войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Один из персонажей «Яблока раздора» — председатель колхоза Руденко. Он человек деятельный, но зазнайка и делец, а критику в свой адрес не терпит совсем... А тут еще в колхоз приезжает демобилизованный офицер...

В свое время советская кинокритика отнеслась к «Яблоку раздора» неплохо: «Цель бытовой комедии вполне определенная — обнаруживать смехом частные недостатки у положительных в общей сложности людей. Именно такова природа смеха в бытовой комедии «Яблоко раздора». Уже самые первые кадры, сам «запев» этой комедии настраивает нас на улыбчивый лад. ... Однако сколь бы много места в фильме не было отведено Руденко, в центре колхозных событий не он, а приехавший в родные места демобилизованный полковник Коваль. Это его приезд перевернул здесь все вверх дном, это его проницательная, полная доброжелательности и мудрой чуткости «политика» помогла разрубить многие узлы жизненных противоречий между новым и старым. В самом образе Коваля, на редкость достоверном и живом, убедительно воплотился умный и человечный, а главное — сегодняшний стиль партийного руководства жизнью колхозного села» (Славский, 1964).

Зрители неплохо встретили эту незамысловатую киноработу В. Плучека, но по каким–то причинам к полноценному кинематографу он больше никогда не возвращался...

Мнения даже самых доброжелательных нынешних зрителей о «Яблоке раздора» далеки от восторга:

«Насквозь лживое кино, не имеющее с реальностью тогдашнего села ничего общего. Авторы фильма вовремя подсуетились и сняли правильное и нужное кино на злобу дня. Сразу видно, что они "колебались" вместе с линией партии. Председатель колхоза собирался построить коммунизм в отдельно взятом месте (в своем колхозе), но ему объяснили, что он "сильно" не прав. Ведь, как я помню, коммунизм должен быть состояться примерно через двадцать лет» (Александр).

«Фильм ... слабый, несмотря на звездный состав. Но на фоне нынешних, почему–то смотрится с какой–то теплотой... Почему–то хочется туда. После нынешнего беспредела – нам бы их проблемы» (В. Смирнов).

Всё наоборот. СССР, 1982. Режиссеры Виталий Фетисов и Владимир Грамматиков. Сценарист Павел Лунгин. Актеры: Михаил Ефремов, Ольга Машная, Олег Табаков, Светлана Немоляева, Александр Пашутин, Лилия Захарова, Владимир Грамматиков, Авангард Леонтьев и др. **19,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виталий Фетисов поставил всего три полнометражных игровых фильма, из которых в тысячу самых популярных советских лент вошла только комедия «Всё наоборот».

Режиссер Владимир Грамматиков поставил 17 полнометражных фильмов, две из которых («Усатый нянь», «Всё наоборот») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

На мой взгляд, в этой комедии о девятиклассниках отсутствует атмосфера школьной жизни. Нет ни одной хоть сколько-нибудь оригинальной мысли и ситуации. Весь фильм держится на стержне, известном еще со времен «Домика в Коломне»: родители стремятся оградить свою дочь от дружбы (тем паче — от любви!) с одноклассником. Тогда он переодевается в женское платье и приходит к девочке под видом подруги...

Родителей играют хорошие актеры Олег Табаков и Светлана Немоляева. Они делают все, чтобы придать ситуациям картины бытовую достоверность. Но финал ленты, укладывающийся в строки из песни «Первая любовь придет и уйдет» сводит на «нет» актерские усилия... Авторы как бы говорят: детские проблемы не следует преувеличивать. Школьники еще не способны разобраться в своих чувствах...

Говорят, что у школьной комедии «Всё наоборот» была очень трудная съемочная судьба. Работу над ней начинал Виталий Фетисов, однако кинематографическое начальство, увидев рабочий материал, осталось им недовольно и призвала на помощь Владимира Грамматикова. А на финальном этапе к этой ленте приложил руку и Ролан Быков...

Мнения сегодняшних зрителей об этой комедии расходятся.

«За»: «Этот фильм уже смотрела три раза и это не надоедает. Хорошая постановка, хорошо сыграли актеры» (Бируте). «На протяжении всего фильма – чувство радости, что есть такой фильм. Актеры не играют, они наслаждаются» (Ирина). «Потрясающий фильм, просто гениальный! Как верно показано отношение родителей мальчика к раннему браку и родителей девочки! Не надо мешать, не надо вмешиваться, ведь можно и до трагедии довести, лучше помочь, а дети сами во всем разберутся» (Мирьям).

«Против»: «Фильм неплохой, но какой–то невнятный. Нет кульминации, нет, по сути, каких–то акцентов. ... выглядит, к сожалению, довольно пресным» (Наталья).

Семеро смелых. СССР, 1936. Режиссер Сергей Герасимов. Сценаристы Сергей Герасимов, Юрий Герман. Актеры: Николай Боголюбов, Тамара Макарова, Иван Новосельцев, Олег Жаков, Пётр Алейников и др. **19 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Герасимов (1906–1985) поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, 12 из которых («Семеро смелых», «Маскарад», «Молодая гвардия», «Сельский врач», «Тихий Дон», «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека», «Дочки–матери», «Юность Петра», «В начале славных дел») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Семеро друзей находятся в полярной экспедиции в Арктике...

В год выхода фильма «Семеро смелых» на экраны СССР он был встречен прессой весьма позитивно.

Режиссер А. Мачерет отметил, что «ненавязчивый юмор сообщает обаяние и трогательную теплоту происходящим в картине событиям. Режиссер умеет в совершенстве под покровом будничности разглядеть высокий героический порыв и безудержную отвагу» (Мачерет, 1936).

Режиссер Г. Козинцев был об этой ленте столь же высокогоо мнения: «Замечательная картина. Стиль «Семеро смелых» — единственно возможный мужественный, спокойный стиль, которым только и можно говорить о героях. Картина выигрывает от того, что сделана на простых человеческих деталях. Кинематографические актеры показали в «Семеро смелых» высокий класс. Игра Алейникова, Жакова и других превосходна. ... Блестяще работают актеры. Герасимову удалось создать настоящий актерский ансамбль, в котором нет провалов» (Козинцев, 1936).

Главная газета Советского Союза «Правда» выразила официальную точку зрения на жту работу С. Герасимова, подчеркнув,что в «правдиво и ярко обрисованы в фильме образы советских полярников, их жизнь и работа. И за деятельностью этой небольшой группы видишь всю грандиозную борьбу по освоению Арктики, которую неустанно в течение многих лет ведет Советская страна. Из театра уходишь глубоко взволнованный всем виденным, с теплым чувством к героям картины, с симпатией к их делу и к ним самим. Успеху этого прекрасного фильма... во многом содействует хорошо подобранный коллектив

артистов. «Семеро смелых» — картина, которая заслуживает большой похвалы» (Молоков, 1936).

Уже в XXI веке киновед Евгений Добренко обратил внимание читателей журнала «Искусство кино» на «отсутствие в фильме [«Смелые люди»] не только отрицательных персонажей, но даже внутренних конфликтов у героев. ... Неясным остается лишь вопрос: зачем? Все пережитые героями испытания оказываются (подобно самой снежной пустыне) самодостаточными. Нельзя ведь предположить, что умный и добрый начальник зимовки всерьез собирается в арктической пустыне «горы ломать, прокладывать дорогу, асфальт, биться, чтобы сады поднялись, зашумели бы здесь, как в Полтаве». Эта неопределенность целей у людей, действующих в экстремальных условиях..., заставляет предположить, что самое рождение периферии мотивировано не сюжетно, но именно культурно. Герои потому и оказались в Арктике, что «смелы». И наоборот, они потому и «смелы», что оказались в этих условиях. Таким образом, сюжет впитывает заданную культурой топику и одновременно является как бы се оформлением. ... Эта уже знакомая немотивированность основных сюжетных ходов приобретает особый смысл: под сомнением все время оказывается сам «выбор натуры». Людям всегда здесь трудно (почти невыносимо), но, тем не менее, сюда все рвутся, полагая, что тут «настоящая жизнь». В сцене первого же появления в женском бараке главная героиня предлагает написать открытое письмо девушкам страны, чтобы те ехали в Комсомольск. Письмо она с подругами пишет («как по газете»), а к концу фильма мы узнаем о прибытии в Комсомольск уже тысяч девушек со всех концов страны. Во всех такого рода ситуациях есть что–то поистине мистическое, неподдающееся ни рациональному объяснению, ни адекватной мотивации (если оставаться в сфере «изображения жизни в формах самой жизни»). Между тем мотивировки лежат в иной плоскости: героика самодостаточна и потому находит для себя самодостаточное же пространственное измерение. Как нельзя сказать, почему герой совершает героические поступки, гак нельзя сказать, что забрасывает его на край света. Всякие объяснения здесь излишни. Но только: потому что «большевики — люди особой закалки», для них «нет ничего невозможного», потому, наконец, что «ведь ты же советский человек» и т.п. Объяснение мотивов всегда заменяется здесь «историей роста». А видимое пространство — фантазиями» (Добренко, 1996).

Святослав Котенко (1936–1996) писал об особенностях главного женского образа этой ленты, отмечая, что Женя у Тамары Макаровой «была мягкой, уютной, и героизм ее узнавался зрителями в делах, в действии, а не в манерах. Больше того, нам начинало казаться (в действительности же здесь проявлял себя закон актерского ансамбля), что отважные мужчины рядом с ней невольно прощались с лиховато–грубоватыми замашками, чувствовали себя лучше, естественней, «как на Большой земле». ... Смелость актрисы мы не сможем вполне оценить, если не будем историчны. А когда вспомним, что «Семеро смелых» появились в годы, когда этические и эстетические составляющие женской красоты часто включали в себя элементарность и резкость облика и костюма, панибратство в манерах, залихватский энтузиазм, — тем выше оценим творческую отвагу авторов фильма. Они изобразили героиню, подлинную героиню, в совсем ином, противоположном облике, доказали естественность и значимость этого облика» (Котенко, 1964).

Киновед Евгений Марголит полагает, что «если бы не присутствие Тамары Макаровой, возникало бы ощущение, что в драматургии знаменитого фильма допущен вопиющий просчет: как могло статься, чтобы в сюжете с единственным женским персонажем не было даже намека на любовную линию? Героиня существует в фильме не столько вместе со всеми, сколько над всеми, осеняя всех своим совершенством в равной степени, никого в отдельности не то что не выделяя, но — не воспринимая. Это общий феномен сталинского кинематографа: актриса (Орлова, Ладынина, Макарова) — величина постоянная, а партнер ее — переменная. И недаром звездами в середине тридцатых становились поздно, около тридцати; на месте весьма расплывчатого понятия «революционное отечество мирового пролетариата» возник образ Матери–Родины, могучей и вечно цветущей. Двадцатидевятилетняя актриса, бывшая до того на вторых ролях с конца двадцатых годов, воплотила его с уникальной полнотой. Символическая белизна героинь тех лет — знак непорочности и совершенства — обретает здесь дополнительный смысл: на всем облике врача Жени Охрименко (светлые волосы, светлые глаза, белый свитер) лежит отсвет арктических снегов, среди которых развертывается действие фильма. Своего рода советская

Снежная Королева. Мать–Родина и Мать–Природа в одном лице. Именно соединение этих двух начал создает эффект героинь Макаровой — монументальность и бесполость одновременно. Наиболее близкий аналог — соответствующие изваяния Вучетича. Какие уж тут интимные отношения! Не женщина, но дух Великой державы в женском образе, столь же прекрасном, сколь и неизменном» (Марголит, 1993).

Итак, эта приключенческая комедия о полярниках имела успех у зрителей многих поколений. И зрители и сегодня смотрят эту ленту с удовольствием:

«Люблю смотреть этот фильм. Умираю со смеху, когда Женя (Т.Макарова) видит произведение кулинарного искусства повара (П. Алейников) и клянчит: "Ой, какие блинчики, а можно попробовать?", и он, скрепя сердце, с расстановкой изрекает: "Ну, ладно, возьми. Вот этот, маленький!"» (Юлия).

«Талантливый фильм о трудном и героическом освоении русского Севера. Пересмотрела с большим интересом. Фильм вписан в принципы советского искусства, а оно, по словам Луначарского, должно было способствовать усовершенствованию людей, созданию в них способности к самовоспитанию. Главные ценности тогдашнего понимания жизни – способность к самопожертвованию, мужеству, умение не теряться в сложной ситуации, а проявлять инициативу и смекалку, умение работать в команде, поступаться своей выгодой для общего блага, – все есть в этом фильме. Герасимов был ярким представителем социалистического искусства» (Элиабель).

Большой аттракцион. СССР, 1975. Режиссер Виктор Георгиев. Сценаристы: Александр Басаргин, Виктор Георгиев. Актеры: Наталья Варлей, Гунарс Цилинский (Цилинскис), Майя Менглет, Георгий Вицин, Сергей Мартинсон, Евгений Моргунов, Савелий Крамаров, Татьяна Пельтцер, Владимир Грамматиков, Арутюн Акопян и др. **19,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Георгиев (1937–2010) поставил всего шесть фильмов. Главным фильмом его карьеры был, конечно, его дебютный фильм «Сильные духом» (1967). Всего в тысячу самых кассовых советских вошли у В. Георгиева два фильма («Сильные духом» и «Большой аттракцион»).

Главная героиня (Наталья Варлей) хочет стать артисткой цирка, но это не так-то просто…

Советская пресса эту цирковую комедию просто разгромила.

Так кинокритик Валерий Кичин в журнале «Искусство кино» подчеркивал,что в «Большом аттракционе» нет «решительно никакой авторской концепции, что за сюжетом, пусть даже и условным, не стоит тема, что убоги и неостроумны диалоги, что нет характеров и нет мотивировок. … снова стопроцентный брак вышел на экраны, неся в заглавных титрах, как знамя, гордую марку эталонной студии страны» (Кичин, 1981: 59).

А вот мнения сегодняшних зрителей о «Большом аттракционе» не столь строги:

«Понятно, что при мысли, кто бы мог сыграть циркачку, сразу приходит ответ: Наталья Варлей. Правда, немного раздражает парик, сделавший ее блондинкой. Хотя понятно, что авторы добивались ее схожести с молодой Любовью Орловой и Пеппи-Длинный Чулок, одновременно, хотя им то, она и проигрывает. А так, это кино – милый пустячок. Аттракцион где-то получился, но вот большой – нет! Актеры или переигрывают, или не доигрывают» (Александр).

«Веселый фильм! Наталья Варлей просто прелесть! Красавица, просто глаз не отвести! Очень люблю ее! Ну и предмет ее обожания красавец – Цилинский как всегда тоже просто бесподобен! Самый настоящий сердцеед! А какая прелесть Вицин! А какая красавица Майя Менглет! Ну, Крамаров как всегда в своём амплуа, смех да и только! От одной его физиономии уже смешно становится. Прекрасный фильм и просто чудесные актёры!» (Лорель).

Дача. СССР, 1973. Режиссер Константин Воинов. Сценаристы Константин Воинов, Леонид Лиходеев. Актеры: Лидия Смирнова, Александр Вокач, Людмила Шагалова, Николай Парфёнов, Евгений Евстигнеев, Людмила Гурченко, Клара Лучко, Анатолий

Папанов, Олег Табаков, Роза Макагонова, Владимир Басов, Георгий Юматов, Николай Граббе, Станислав Чекан и др. **18,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Константин Воинов (1918–1995) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, 4 из которых («Трое вышли из леса», «Молодо–зелено», «Женитьба Бальзаминова», «Дача») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Завяка комедии «Дача» такова: супруги копили деньги на дачу, но вот беда – деньги пропали…

Киновед Ирина Гращенкова считает, что в 1970–х у режиссера Константина Воинова «наиболее удачной стала бытовая комедия «Дача» (1973). Снова великолепный актерский ансамбль, разбитый на выразительные пары… Узнаваемые жизненные ситуации, мягкий юмор, много выдумки» (Гращенкова, 2010: 107).

Мнения многих сегодняшних зрителей, как правило, в данном случае совпадают с точкой зрения И. Гращенковой:

«Чудесный фильм. Светлый, добрый. Букет звезд и все так самозабвенно играют. А какая дружба, какие добрые отношения показаны!» (Элла).

«Замечательный фильм… До чего же хорошие у нас артисты были! Каждый, как самородок уникальный, неповторимый. Вообще, этот фильм смотрится, как бенефис для каждого, кто в нем играет» (Елена).

Но, правда, не всех:

«А мне этот фильм показался пародией на советскую действительность: жаль народ, ютящийся в крошечных дачках на крошечных участочках, где вырастишь три огурца и два помидора, без воды и много без чего ещё. А и правильно: чего им давать больше, ещё чего доброго, лишний кусок в доме появится – так и буржуинами станут!» (Ева–Лотта).

Сегодня – новый аттракцион. СССР, 1966. Режиссеры Надежда Кошеверова, Аполлинарий Дудко. Сценаристы Юлий Дунский, Валерий Фрид (по сюжету К. Константиновского). Актеры: Марина Полбенцева, Отар Коберидзе, Фаина Раневская, Павел Суханов, Игорь Горбачёв, Михаил Глузский и др. **18,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Надежда Кошеверова (1902–1990) поставила 19 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Аринка», «Весна в Москве», «Золушка», «Каин XVIII», «Медовый месяц», «Осторожно, бабушка!», «Сегодня – новый аттракцион», «Укротительница тигров», «Шофёр поневоле») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Бывший оператор (в том числе и «Укротительницы тигров») Аполлинарий Дудко (1909–1971) поставил пять полнометражных игровых фильмов, но только «Сегодня – новый аттракцион» вошел в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В год выхода этой цирковой комедии журнал «Советский экран» поделился с читателями подробностями ее создания: «Марина Полбенцева окончила цирковое училище и выступала на манеже вместе с известными клоунами — Олегом Поповым и Юрием Никулиным. Потом на сцене Театра миниатюр, руководимым Владимиром Поляковым, ее увидели кинодраматурги Ю. Дунский и В. Фрид, которые работали над сценарием о жизни цирковых актеров…они стали писать на молодую актрису. А роль директора цирка Ады Константиновны предназначалась для Фаины Раневской. … Остается добавить, что и режиссеры, поставившие цирковую комедию, отнюдь не лишены куража: … Надежда Кошеверова во дворе студии держала за поводок тигрицу Юлу. … А ведь для режиссеров производственной необходимости общаться с хищниками не было. Это просто кураж!» (Геннадьев, 1966: 7).

Кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006) писал о фильме так: «Картина выигрывает оттого, что в ней, как всегда великолепно играет Фаина Раневская. Она работает смело, азартно – кажется, вся жизнь прошла за кулисами цирка. Все это хорошо! А вредит картине то, что авторам не хватило улыбки в изображении душевного разлада между героями» (Зоркий, 1966: 5).

Однако журналу «Крокодилу» картина явно не понравилась, и она высмеяла его в любимом жанре «открытого письма тигроловов»:

«Дорогой Крокодил! Мы целыми днями сидим в засаде. Потому что все мы тигроловы. И по этой самой причине очень ревностно следим за теми фильмами, в которых главные герои — дикие звери, в особенности же львы и тигры. Это наш, так сказать, профессиональный интерес. Пользуясь случаем, во весь голос заявляем: мало, очень мало еще таких фильмов выпускается на экраны.

Именно поэтому с волнением купили мы билеты на кинокомедию «Сегодня — новый аттракцион». Мы рассчитывали увидеть хороший фильм, и надежды наши оправдались. Нам показали великолепные натурные съемки многочисленных диких животных. И то, что съемки эти производились не на фоне джунглей, а в шумном городе, бок о бок с людьми,— это только украсило фильм. Тем более, что люди не вмешивались в действия зверей, которые уверенно гнули свою нехитрую сюжетную линию до конца. ...

Но не все ладно в этом фильме. Явно чужеродным, на наш взгляд, является вставной номер с замечательной актрисой Ф. Раневской. Ведь она играет так здорово, что плакать хочется. Особенно, когда ее увольняют с поста директора цирка. Не знаем как ты, Крокодил, но мы-то поняли, что этот кусочек совсем из другой, игровой картины, а неопытная монтажница, все на свете перепутав, приклеила его к научно-популярному фильму.

В целом фильм получился нужный, и полезный. Это чудесная иллюстрация к книгам замечательного естествоиспытателя Брэма «Мир животных». И мы благодарны за это сценаристам Ю. Дунскому и В. Фриду, постановщику Н. Кошеверовой, а также киностудии «Ленфильм». Громадное спасибо вам, товарищи, от лица нашей семьи уссурийских тигроловов! Ерофей, Дормидонт, Ферапонт, Эдмонд — все Кандыбовы» (Кандыбовы, 1967: 6).

Зрители XXI века до сих пор тепло вспоминают эту комедию:

«Обожаю этот фильм! Во–первых, он про цирк, во–вторых, сценарий хороший, и, конечно, актеры замечательные играют. Одна Раневская в роли директора цирка чего стоит!». (М. Морозова).

«Приятный фильм, правда, на мой взгляд, уступающий другому фильму Надежды Кошеверовой на подобную тему – "Укротительница тигров". А вот, все что касается Фаины Раневской, просто услада для глаз и ушей. Талантище! Смотрел и наслаждался. А какие фразы звучат из уст ее персонажа и как естественно!» (Александр).

Первая перчатка. СССР, 1947. Режиссер Андрей Фролов. Сценарист Александр Филимонов. Актеры: Владимир Володин, Анастасия Зуева, Иван Переверзев, Надежда Чередниченко, Сергей Блинников, Владимир Грибков и др. **18,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Андрей Фролов (1909–1967) поставил семь полнометражных игровых фильмов, три из которых («Первая перчатка», «Доброе утро», «Гость с Кубани») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Кинопресса отнеслась к спортивной комедии «Первая перчатка» довольно строго: «Просто диву даёшься, как могли консультанты фильма «Первая перчатка» ... не возражать против прямого искажения образа советского спортсмена в этой картине? ... Крутиков, где, кроме спорта, работает или учится, что любит, что ненавидит? Крутиков только тренируется, выступает на ринге и влюбляется» (Цветков, 1955).

Маститый киновед Ростислав Юренев (1912–2002) полагал, что сценарист, «написавший весёлый, бодрый и не лишённый смысла сценарий «Первой перчатки», пал жертвой режиссёра А. Фролова, выхолостившего из картины смысл вместе с юмором» (Юренев, 1961).

Сегодня аудитория практически забыла «Первую перчатку», но те, кто ее все–таки помнит, отзываются о ней, как правило, позитивно: «Игра актёров ... просто правдива и комедийна, это хороший рассказ об истоках советского бокса» (И. Тихонов). «Очень хороший фильм! Главное, добрый, как большинство советских фильмов. Всё на уровне: игра актеров, музыка, антураж» (А. Степанян).

Летние сны. СССР, 1972/1973. Режиссер Виталий Кольцов. Сценарист Анатолий Софронов (по собственной пьесе «Стряпуха замужем»). Актеры: Николай Трофимов, Наталья Фатеева, Людмила Гурченко, Анатолий Ведёнкин, Виталий Шаповалов, Галина Федотова, Евгений Герасимов, Сергей Мартинсон и др. **18,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виталий Кольцов (1940–2006) поставил десять полнометражных игровых фильмов, но только «Летним снам» и «Надежде и опоре» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В этой комедии деду Сливе снятся разные странные сны: про рыцарей, мушкетеров, шпионов и ковбоев...

Поскольку сценарий этой незамысловатой музкомедии написал тогдашний главный редактор журнала «Огонек» и обласканный начальством драматург Анатолий Сафронов (1911-1990), советская пресса нередко предпочитала публиковать довольно комплиментарные статьи по поводу.

Так на страницах «Спутника кинозрителя» сообщалось, что «А. Софронов не поскупился на тексты новых, специально для фильма написанных песен, реприз, куплетов; композитор Б. Троцюк написал к ним хорошую, запоминающуюся музыку, молодой режиссер В. Кольцов умело, с большим чувством меры и такта организовал материал в единое целое» (Эрштрем, 1972).

Мнения зрителей XXI века о «Летних снах» расходятся:

«Раньше я этот фильм не видел, хотя в советские времена старался не пропустить ни одного. Критиковать его, по моему, не за что. Нормальная музыкальная комедия, они всегда легкомысленней обычных. Ну, есть там пародия на другие комедии, так это же во снах деда Сливы. Наоборот интересное решение темы: как высмеять кинокомедийные штампы» (Александр).

«В свое время на «Стряпуху» Кеосаяна обрушился поток критики. Ну а этот фильм просто беспомощен. По сравнению с ним «Стряпуха» – шедевр» (Маг).

Весна в Москве. СССР, 1953. Режиссеры Надежда Кошеверова, Иосиф Хейфиц, Николай Акимов. Сценаристы Надежда Кошеверова, Иосиф Хейфиц, Виктор Гусев (по одноименной пьесе В. Гусева). Актеры: Галина Короткевич, Владимир Петров, Юрий Бубликов, Анатолий Кузнецов и др. **18,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Надежда Кошеверова (1902–1990) поставила 19 полнометражных игровых фильмов, многием из которых («Аринка», «Весна в Москве», «Золушка», «Каин XVIII», «Медовый месяц», «Осторожно, бабушка!», «Сегодня – новый аттракцион», «Укротительница тигров», «Шофёр поневоле») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Иосиф Хейфиц (1905–1995) поставил около трех десятков фильмов разных жанров, многим из которых («Горячие денечки», «Весна в Москве», «Большая семья», «Дело Румянцева», «Дорогой мой человек», «Дама с собачкой», «День счастья», «Салют, Мария!», «Единственная», «Впервые замужем») вошли в число самых кассовых советских кинолент.

Театральный режиссер Николай Акимов (1901–1968) поставил восемь фильмов–спектаклей, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошла только «Весна в Москве».

Эта комедия, рассказывающая о превратностях судьбы молодой женщины–историка, представляет собой перенесенный на пленку спектакль Николая Акимова в Ленинградском Новом театре.

«Весна в Москве» вышла на экраны в разгар «малокартинья», и имела существенный успех у аудитории.

Сегодня эта картина практически забыта, но те немногие зрители, которые ее все–таки помнят, настроены к ней в основном благожелательно: «Замечательный фильм. Легкий, веселый, интересный» (Алла).

Гость с Кубани. СССР, 1956. Режиссер Андрей Фролов. Сценарист Юрий Нагибин (по собственному рассказу «Комбайнеры»). Актеры: Анатолий Кузнецов, Тамара Логинова, Тамара Носова, Лев Дуров, Иван Любезнов, Ольга Аросева и др. **18 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Андрей Фролов (1909–1967) поставил семь полнометражных игровых фильмов, три из которых («Первая перчатка», «Доброе утро», «Гость с Кубани») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Комбайнера Николая направили на уборку, но что-то у него пошло не так...

Это в 1960–х писатель и кинодраматург Юрий Нагибин (1920–1994) напишет сценарий жесткого «Председателя». А в середине 1950–х он был кинодраматургом «Гостя с Кубани», во многом перекликавшегося с «Кубанскими казаками» Ивана Пырьева...

Ансамбль талантливых актеров сделал свое дело: «Гость с Кубани» хорошо прошел в прокате, а в кинозалах звучал смех зрителей, которым сюжет фильма внушал надежду на светлое будущее...

Мнения зрителей XXI века об этой комедии существенно расходятся:

«Смешно. Карамельная, показушная сказка про советскую деревню середины 50–х» (Анна).

«Своего рода лайт-версия «Кубанский казаков», что называется «на любителя». Я таким не являюсь, мне такие комедии никогда не нравились, даже в советские времена, тем более – сегодня» (Ветеран).

«Боже мой, какие были фильмы! Сколько ни смотри – никогда не надоест!» (Катрин).

«Фильм необыкновенно легкий и смешной! Вот чего не хватает сегодняшним фильмам! Надоели уже убийства, мордобои, раздевания, плаксивые физиономии и тупой юмор, особенно в фильмах про милицию/полицию и нашу армию!» (Лорель).

Поцелуй Чаниты. СССР, 1974. Режиссер Евгений Шерстобитов. Сценаристы: Евгений Шерстобитов, Евгений Шатуновский (по мотивам одноименной оперетты Ю. Милютина и Е. Шатуновского). Актеры: Лариса Ерёмина, Алефтина Евдокимова, Наталия Дрожжина, Борис Дьяченко, Феликс Пантюшин, Виталий Дорошенко, Александр Горелик, Спартак Мишулин и др. **17,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Шерстобитов (1928–2008) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, по большей части «идеологически выдержанных» и рассчитанных на детскую аудиторию, но только трем из них («Поцелуй Чаниты», «Тачанка с юга» и «Берем все на себя») удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В кинооперетте «Поцелуй Чаниты» в неком городке Сан-Лоренто поет красотка Чанита, а у нее есть друзья – симпатичные студенты ...

Этот развлекательный фильм крутили бы по советскому ТВ многие годы, да исполнительница роли Чаниты Лариса Еремина в 1979 года эмигрировала в США (вышла замуж на американца), а посему «Поцелуй Чаниты» надолго отправили пылиться на «полке»...

Советская кинопресса постаралась эту ленту не заметить, но зрители XXI века её всё ещё помнят:

«Мило, забавно, незатейливо, конечно, но приятно посмотреть на красивых актеров и посмеяться. Всё легко, предсказуемо и, конечно, хорошо заканчивается» (Ленхен).

«Фильм слабый, несмотря на неплохо подобранный актерский состав. В фильме можно также увидеть скандально известную Наталью Дрожжину. Адаптация музыкального спектакля к экранному показу, я считаю, не удалась! Скучновато!» (Н. Хилькевич).

Дамы приглашают кавалеров. СССР, 1980. Режиссер Иван Киасашвили. Сценаристы: Александр Бородянский, Карен Шахназаров (по мотивам рассказа Льва Славина «Кафе «Канава»). Актеры: Марина Неёлова, Леонид Куравлёв, Татьяна Божок, Наталья Андрейченко, Александр Фатюшин, Мария Виноградова, Николай Скоробогатов, Николай Караченцов, Валерий Носик и др. **17,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Киасашвили (1946-2001) поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, из которых в тысячу самых популярных советских кинолент вошла картина «Дамы приглашают кавалеров».

Комедия Ивана Киасашвили лежит в русле темы женского одиночества. Товаровед одного из провинциальных универмагов (М. Неелова) едет на черноморский курорт с сугубо «загсовой» целью. Ей за 30. Надоело ходить незамужней. Авторы умело сводят сюжет в цепь «аттракционных» номеров-приключений героини картины. Одни из них более остроумны (эпизод с карточным шулером в колоритном исполнении Н. Караченцова). Другие — менее. При желании иные сцены можно безболезненно поменять местами. Главное, в итоге Аня найдет свое счастье — лысоватого и скуповатого отдыхающего из Улан-Удэ (Л. Куравлев)...

А после просмотра фильма остается чувство, возникающее иногда при неторопливом перелистывании красочных рекламных проспектов. С одной стороны, как будто все по-настоящему. Вполне правдоподобные бытовые детали. Весьма реальные «красавцы — белые пароходы» и авто, нарядные корпуса первоклассных отелей и уютные бары. Но с другой стороны понимаешь, что все это броский фасад. А за ним — обычная жизнь со своими сложностями, пусть даже и курортными...

Словом, для комедии положений недостаточно смешно. Для комедии характеров — слишком поверхностно...

Впрочем, рецензент «Советского экрана» в год выхода этого фильма в прокат отнесся к нему теплее:

«Нюру играет М. Неёлова. ... по всему ей интересен не только новый жанр, но и новый образ. Гротескных красок у актрисы, как сказала бы ее героиня, «недостача», но во всем, что касается характера Нюры, расчет точный.

Нюра Неёловой отнюдь не первая красавица и к интеллектуалкам, кажется, тоже не принадлежит. Она простодушна, порой даже наивна. И актриса относится к своей героине с легкой иронией.

Однако все поступки и слова Нюры выдают ее с головой — она прежде всего очень добра и относится к окружающим с удивительным, завидным доверием» (Скорцов, 1981).

Доброжелательно относятся к этой ленте и нынешние зрители:

«Очень люблю Марину Неелову в этом фильме. Такая милая, наивная героиня, просто прелесть. Леонид Куравлев как всегда хорош, да и все замечательно сыграли, точно передали настроение... Всегда смотрю с удовольствием» (Наталья).

«Для меня этот казалось бы простенький и незамысловатый фильм — гимн мятущейся душе, которая ищет на ощупь, чуть дыша то, о чем и сама-то не подозревает.

Да и мы сами не знаем чего хотим в этой жизни, по большому счету. это очень точно передано казалось бы легкой а местами с неизбывной грустинкой атмосферой... вроде как в жизни бывает, что-то вдруг пронзает и тает в дымке воспоминаний, как сразу после пробуждения пытаешься вспомнить нечто очень важное, но оно ускользает все дальше и безнадежнее. мастерски передано актерами и актрисами.

Давно известно, что сыграть, на первый взгляд, тривиальную роль непросто, а сыграть убедительно – дорогого стоит!

Сей маленький шедевр о том, чего не передать никакими словами и жестами. Он о нас с вами: мыслящей и неприкаянной материи» (Борис).

Музыкальная история. СССР, 1940. Режиссеры Александр Ивановский и Герберт Раппапорт. Сценаристы Георгий Мунблит, Евгений Петров. Актеры: Сергей Лемешев, Зоя

Фёдорова, Николай Коновалов, Эраст Гарин, Анна Сергеева и др. **17,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Ивановский (1881–1968) поставил 26 полнометражных игровых фильмов, некоторые из них («Музыкальная история», «Антон Иванович сердится», «Сильва», «Укротительница тигров») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Герберт Раппапорт (1908–1983) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Два билета на дневной сеанс», «Круг», «Меня это не касается», «Черемушки», «Поддубенские частушки», «Музыкальная история», «Воздушный извозчик») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

У комедии «Музыкальная история» счастливая судьба, ее полюбили как зрители, так и кинокритики (Стоянов, 1947; Юренев, 1959; 1964; Соболев, 1967).

Кинокритик Ростислав Юренев (1912–2002) отмечал, что, «несомненно, в «Музыкальной истории» (1940) использован опыт зарубежного музыкального фильма, чрезвычайно распространенного с начала звукового кино и до сих пор. ... В роли Пети Говоркова выступил еще молодой, но уже популярнейший С. Я. Лемешев. И нужно сказать, что певец легко и естественно справился с несложными задачами своей роли. В шофере нет ничего оперного. Он достоверен, обаятелен, прост. И, даже когда шофер становится премьером, он остается милым и застенчивым парнем. Это отличало «Музыкальную историю» от большинства зарубежных картин с позирующими знаменитостями. ... Зоя Федорова имела гораздо более слабый драматургический материал, но с присущим ей обаянием и искренностью она сыграла чистую и гордую девушку убедительно и мило. Бесспорно, удачен был и единственный отрицательный персонаж фильма — шофер Тараканов в исполнении Эраста Гарина. Гарин зло посмеялся над теми глупыми и пустыми франтами, которые тогда назывались «пижонами», а ныне переименованы в «стиляг». Тупое раболепие перед всем заграничным, серость и косность, скрытая под безвкусным, но модным платьем, все это сыграно остро, почти гротескно, но с замечательной достоверностью. Неподвижное лицо, остановившиеся пустые глаза, гнусавые интонации и неестественно напряженные телодвижения Гарина безошибочно вызывают смех, так же как и остроумно написанный текст «Мои отсталые родители дали мне пошлое имя Федор, но я переменил его на заграничное имя Альфред и требую в первую очередь красоты!» Имя «Альфред» Гарин произносит как–то замысловато, вроде «Альпферд». «Альфред Терентьевич» долгое время служило нарицательным именем для некультурных и глупых франтов. Картину украшали и эпизодические персонажи (разбитная девушка–шофер, самодовольный исполнитель партии Онегина), и отлично записанные оперные арии и песни, а также превосходная работа оператора А. Кальцатого, создавшего своеобразный задумчивый, лиричный образ Ленинграда. Большую заслугу в создании фильма имеет и сопостановщик А. Ивановского Герберт Раппапорт, хороший музыкант и опытный кинематографист, долгое время работавший на студиях Германии и Франции» (Юренев, 1959).

Киновед Артем Сопин отмечал, что «для Ивановского работа над этим фильмом была совершенно естественна – тут сказалась его любовь к опере, знание особенностей музыкального театра. Это теплое и доброе отношение к материалу придало «Музыкальной истории» легкость и праздничность. Одновременно немецкая четкость Раппапорта не позволила прорваться привычной для Ивановского пышности и придала фильму ясность и прозрачность. Замечателен был и актерский ансамбль» (Сопин, 2010: 196).

Кинокритик Ромил Соболев (1926–1991) писал, что «не трудно увидеть, что сценаристы Е. Петров и Г. Мунблит использовали достаточно шаблонную схему для показа мастерства С. Лемешева... Но в истории Пети Говоркова, в его друзьях и пронзительно глупом антагонисте Альфреде Тараканове было что–то жизненно убедительное, что–то правдиво отражавшее судьбы советских людей того удивительного времени. А еще важнее, что режиссер пересказал на экране эту нехитрую историю с большим тактом, с чувством меры, с тонким пониманием законов жанра. Точное воспроизведение атмосферы 30–х годов, иронические наблюдения за «коммунальным бытом» тех лет, рассказ о новеньких тогда, казавшихся всем каким–то чудом Домах культуры, метко схваченные смешные, но жизненные детали — все это делает «Музыкальную историю» своеобразным и выдающимся фильмом своего

времени. В нем не найдешь, может быть, глубоких срезов действительности, но не отыщешь и приторной лакировки жизни» (Соболев, 1971: 132).

Уже в XXI веке С. Кудрявцев напоминал читателям, что «слава Лемешева в широких массах, вовсе не посещающих оперные спектакли, поддерживалась благодаря радио, по которому многие слышали в исполнении этого певца прекрасные арии. И всё–таки только кино с его уникальной возможностью обращения к млн.м зрителей... было способно превратить "музыкальную историю" из жизни служителя более аристократичного искусства в предмет для поклонения целого народа» (Кудрявцев, 2006).

Мнения зрителей о «Музыкальной истории» и сегодня позитивны:

«Замечательное кино! Один из лучших советских фильмов 30–40–х годов! Нестареющая классика! Образец того, как надо снимать кино! Певец Сергей Лемешев, хоть и немного скован в драматических и лиричных сценах, но зато в вокальных эпизодах очень хорош! Популярная тогда, талантливая, чрезвычайно милая Зоя Федорова в их любовном дуэте конечно сильнее и ярче. Ее лирическая героиня – настоящая, любит по настоящему, поступает по–настоящему. Но всех затмевает гениальный Эраст Гарин, в этой одной из своих выдающихся киноработ! Я не уверен, что в сценарии персонаж Эраста Гарина был прописан настольно ярко, интересно, нетривиально! Голос, манеры, поведение использованные актером – все сыграло на персонажа Эраста Гарина, на актерскую удачу!» (Александр).

«Безусловно, фильм заслуживает самых лестных слов. ... Бродячий сюжет о талантливом дилетанте, который случайно попадает на глаза маститому мэтру и, в конце концов, становится всенародно любимым и популярным, был в конце 30–х и в 40–х, мягко говоря, бродячим, причём во многих странах. Но здесь ставилась задача не просто показать талантливого вокалиста или самовлюблённого до смеха дурака, но и увязать образы с реальной жизнью. И как раз вот это и удалось лучше всего» (И. Ивлев).

«Классный фильм, настоящий шедевр! Веселый, трогательный. Актеры чудо как хороши! Душа замирает, когда поет Лемешев. Песня «Ах, ты душенька» мне очень дорога тем, что в детстве она была моей колыбельной, мой папа очень любил ее петь. Можно сказать, я выросла на ней» (Лена).

Беспокойное хозяйство. СССР, 1946. Режиссер Михаил Жаров. Сценаристы Пётр Тур, Леонид Тур. Актеры: Людмила Целиковская, Александр Граве, Михаил Жаров, Виталий Доронин, Юрий Любимов, Владимир Балашов, Георгий Светлани, Владимир Уральский, Сергей Филиппов и др. **17,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Остается только сожалеть, что знаменитый актер Михаил Жаров (1899–1981) в качестве режиссера поставил всего три фильма. Первый – военную комедию «Беспокойное хозяйство» (именно этот фильм и вошел у него в тысячу самых кассовых советских кинолент) – в 1946 году, а ироничные детективы «Анискин и Фантомас», «И снова Анискин» – аж в 1970–х.

В свое время таким комедиям на военную тему, как "Беспокойное хозяйство", "Воздушный извозчик" и "Небесный тихоход" крепко досталось от критики.

Их авторов упрекали в том, что они "преследовали... развлекательные цели и мало заботились о глубине и содержательности". Но именно эти самые развлекательные цели и привлекали к этим лентам массовую аудиторию. В достаточных количествах получая "глубину и содержательность" на фронте и в тылу, зрители мечтали хоть на пару часов отвлечься от мрачных мыслей и тяжелого быта. В этом отношении музкомедии, подобные "Беспокойному хозяйству" были для многих желанными докторами-психотерапевтами. Увидеть любимых артистов – Людмилу Целиковскую и Михаила Жарова – в забавной лирической комедии уже было счастьем... Это было первым делом. Ну, а сюжет о фальшивом аэродроме, созданном для дезинформации противника был уже, как говорится в одной известной песне, потом.

С. Кудрявцев писал, что «режиссёрский дебют популярного актёра Михаила Жарова (он сам с водевильным блеском сыграл роль старшины Семибаба) подвергся нелицеприятной критике за безыдейность и стремление потрафить невзыскательным вкусам зрителей, жаждущих лишь развлечения в кино. Возможно, реакцией властей на этот

фильм можно считать то, что затем на целых два десятилетия всякий намёк на эксцентрику в военной тематике был исключён из кинематографического арсенала» (Кудрявцев, 2006).

Отзывы зрителей о «Беспокойном хозяйстве» по–прежнему весьма положительные:

«Фильм этот люблю с детства. И Целиковская такая солнечная, что даже настроение поднимается. ... Виталий Доронин – чудеснейший актер. К сожалению, жизнь его не очень–то баловала. Он не сыграл всего, что бы мог. Да и из жизни ушел слишком рано. ... Михаила Ивановича Жарова тоже люблю и уважаю. И в этом фильме он хорош. Сергей Филиппов не оставляет зрителя равнодушным» (М. Морозова).

«Люблю этот фильм из детства, хотя он со взрослой тематикой (война, героизм, дружба, порядочность). Любимые актёры молоды и востребованы, всё–таки, это всего лишь 1946 год... Я по малолетству и не понимала, что наши всегда выставляли немцев дураками, думала, так и есть. Это потом уже были более серьёзные фильмы о настоящих разведчиках, да и сама выросла мозгами. Спасибо им всем – режиссёру, сценаристу, актёрам за прекрасную картину и добрую память о старом кино» (Р. Дэвид).

«Вот оно – советское качество. Фильм с очень простеньким сюжетом, по набору актеров и сцене почти камерный, а за счет добротности и актеров (в первую очередь Жарова, Целиковской, Граве) смотрится с удовольствием, а что главное – советские фильмы можно смотреть по ряду раз» (Константин).

«Это классическая комедия, тем более в исполнении таких артистов! Я ее очень люблю!» (Петр).

Ревизор. СССР, 1952. Режиссер и сценарист Владимир Петров (по пьесе Н. В. Гоголя). Актеры: Юрий Толубеев, Анастасия Георгиевская, Тамара Носова, Павел Павленко, Сергей Блинников, Михаил Яншин, Эраст Гарин, Игорь Горбачёв, Алексей Грибов, Николай Рыбников и др. **17,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Петров (1896–1966) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Без вины виноватые», «Спортивная честь», «Петр Первый», «Кутузов», «Ревизор», «Сталинградская битва», «Накануне») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Литературный критик Николай Степанов (1902–1972) считал, что киноадаптация знаменитой пьесы Н. Гоголя была сделана В. Петровым «тактично, и зритель достаточно полно чувствует всё великолепие гоголевского слова, его юмор, его яркую живописность» (Степанов, 1953)

Правда, киновед Ростислав Юренев (1912–2002) посетовал на то, что театрально–академическая манера игры актеров «ослабляет сатирическое звучание комедии» (Юренев, 1964).

И уже в XXI веке М.В. Жданова, наоборот, уверена, что экранизация «Ревизора» в режиссуре Владимира Петрова может быть образцом классического прочтения пьесы в мастерском исполнении актеров (Жданова, 2018).

Центровой из поднебесья. СССР, 1977. Режиссер Исаак Магитон. Сценарист Василий Аксёнов. Актеры: Сергей Кретов, Людмила Суворкина, Борис Ципурия, Юрий Машкин, Аркадий Арканов и др. **17,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Исаак Магитон (1922–2009) поставил шесть полнометражных игровых фильмов, но в тысячу самых кассовых советских фильмов вошел только «Центровой из поднебесья».

Эта баскетбольно–музыкальная мелодрама с успехом прошла в прокате, но в 1980 году ее сценарист – известный писатель Василий Аксенов (1932–2009) эмигрировал в США, и «Центровой из поднебесья» был «временно изъят из действующего фильмофонда».

Мнения нынешних зрителей об этой ленте существенно различаются:

«Смотрел один раз ещё при советской власти. Слабый фильм, пропагандистский в какой–то мере. Только пропаганда пропаганде рознь. Бывает талантливая, а бывает… вот такая» (Е. Солодовников).

«Очень хороший, добрый, веселый фильм. Правда, с современной точки зрения, немного наивный, но все равно смотрится с удовольствием. Даже, несмотря на "незвездный" актерский состав. Как бы в далекое уже детство возвращаешься» (С. Шлычков).

«Фильм музыкальный! И как музыкальный фильм он удачный! Обидно, что его считают посредственным. А голосище был у Пугачевой! Вот если бы она сама и роль сыграла… А парень–то какой был симпатичный! Куда он потом делся, интересно?» (Марина).

Звезда экрана. СССР, 1974. Режиссер Владимир Гориккер. Сценаристы: Владимир Константинов, Борис Рацер, Владимир Гориккер (по оперетте «Нет меня счастливее»). Актеры: Валентина Смелкова, Вера Васильева, Михаил Пуговкин, Гренада Мнацаканова, Николай Мерзликин, Виктор Ильичёв, Александр Лазарев, Юрий Пузырёв, Гликерия Богданова-Чеснокова, Савелий Крамаров, Алексей Смирнов и др. **17,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Гориккер (1925-2021) поставил 11 игровых фильмов («Моцарт и Сальери», «Царская невеста», «Каменный гость», «Звезда экрана», «под крышами Монмартра» и др.) в основном это были экранизации известных опер и оперетт. При этом в тысячу самых кассовых советских фильмов у В. Гориккера вошла только «Звезда экрана».

Это музкомедия о мире кино и о творческих поисках молодой актрисы Вероники…

Советская кинопресса отнеслась к «Звезде экрана» неоднозначно.

Кинокритик Феликс Андреев (1933-1998) в «Спутнике кинозрителя» похвалил актерский ансамбль за наличие «комедийного блеска в комических сценах и сдержанного лиризма в сценах серьезных» (Андреев, 1974: 13).

А вот журналист и кинокритик Александр Асаркан (1930-2004) подошел к «Звезде экрана» куда строже, отметив, что в этой ленте «сюжет уходит все дальше по пути опереточного маскарада, слова пустые, чувства дутые, а режиссер снимает все так же основательно, добросовестно… Из капитальных и дефицитных стройматериалов он возводит карточный домик, который постепенно разваливается у нас на глазах» (Асаркан, 1975: 5).

Зрители, как это часто бывает, в своих мнениях о «Звезде экрана» расходятся:

«Беззаботность, молодость, веселье без серьезных причин, любовь с первого взгляда – что еще надо, чтобы отдохнуть от ежедневных забот и проблем? И этот фильм вполне в этом помогает» (Вагнер).

«Яркая картинка и известные артисты не могут исправить слабость самой оперетты. Неудачный фильм, вся проблема которого в том, что не нужно было его снимать по неудачной оперетте!» (Александр).

Пена. СССР, 1979. Режиссер Александр Стефанович. Сценаристы Сергей Михалков, Александр Стефанович (по мотивам одноименной пьесы С. Михалкова). Актеры: Анатолий Папанов, Лидия Смирнова, Леонид Куравлёв, Владимир Басов, Ролан Быков, Лариса Удовиченко, Марианна Вертинская, Елена Санаева, Евгений Стеблов и др. **17,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Стефанович (1944-2021) всю свою творческую жизнь снимал развлекательные фильмы, два из которых вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент («Пена» и «Душа»).

Можно ли получить «интеллект взаймы» (кстати, таков был первоначальный вариант названия сатирической комедии «Пена») ? Оказывается, можно. Правда, как верно сказал один из героев фильма, подобные «фокусы не всем удаются».

Но директор крупного научного учреждения Махонин (А. Папанов) не из их числа (недаром он любит приговаривать: «Все можут (!) короли»). Корпорация лиц, скромно пожелавших остаться неизвестными, за находящуюся «в пределах разумного» сумму состряпали ему докторскую диссертацию. Функции «связного» были возложены на некоего Солому (Л. Куравлев) — прирожденного бизнесмена от научных трудов. И если бы не энергичное вмешательство юридических органов и прессы...

Впрочем, нет смысла пересказывать сюжет известной пьесы С. Михалкова, едко и зло высмеивающей жуликов, приспособленцев — она с успехом шла во многих театрах страны (в том числе и на сцене Московского театра сатиры). Тем более, что режиссер А. Стефанович (совместно с С. Михалковым он написал и сценарий «Пены») полностью сохранил на экране все ее перипетии.

Гораздо интереснее отметить в фильме, что. Собственно, составляет специфику кинематографа, — те отличия, в силу которых перед нами не просто перенесенный на пленку спектакль, но экранизация, поставленная к тому же «по мотивам».

Само по себе последнее обстоятельство настораживает. Слишком памятны нам иные «вольные» экранизации, до неузнаваемости исказившие первоисточники.

К счастью, с «Пеной» такого не случилось. Авторы сумели найти удачный кинематографический эквивалент камерной, казалось бы, пьесе, вклинив в действие преследующие Махонина фантастические сны-видения: его воображаемый визит в Америку, принуждение ему звания почетного академика и так далее. Образ получил как бы дополнительное измерение, позволившее глубже раскрыть сущность современного карьеризма.

Всё это сделано с размахом: автородео, больше похожее на автобойню, падение Махонина в пропасть прямо из... собственного кабинета, отвратительного вида гангстер, отчасти смахивающий на Солому...

Уже по первым кадрам виден знакомый нам по «Дорогому мальчику» почерк Александра Стефановича: тоже буйство фантазии, цвета, динамики, каскад изобретательных трюков. Чего тут только нет: «рапид», соляризация, съемки широко-угольным объективом (оператор Э. Караваев), остроумно подчеркивающие как нереальность сновидении, так и неестественность действительной жизни Махонина.

Под жесткий, напористый ритм я невообразимые пассажи синтезатора (композитор Б. Рычков) события картины перебрасываются из пресс-клуба Московского кинофестиваля на палубу комфортабельного теплохода, яз квартир и кабинетов — в роскошный бассейн и загородной (непременно самый модный) ресторан... В довершение для зрителей (и в меньшей степени для героев фильма — они стишком увлечены своими заботами) поет Алла Пугачева, а кое-где ей подпевает даже сам Михаил Боярский.

Вот какой фейерверк обрушивается на нас с экрана всего лишь за полтора часа (а ведь надо успевать следить и за развитием основной темы картины!).

Словом, фантазия авторов «Пены» хлещет через край. Иногда не успеваешь улыбнуться — настолько стремительно сменяются эффектные эпизоды.

Актеры в фильме играют в такой же свободной, импровизированной манере. И если А. Папанова, В Басова (заместитель Махонина) и Е. Стеблова (корреспондент), мы видим в традиционных для них амплуа, то Л. Куравлев и Удовиченко (подруга дочери хозяина) предстают в непривычном качестве.

Обаятельнейшего Куравлева просто не узнать под маской респектабельного дельца. А Удовиченко, наоборот, после избалованных, самоуверенных интеллектуалок с блеском играет «божественную дурочку», все мысли которой заняты «шмотками» и «загранкой».

Как всегда, блеснул мастерством Р. Быков. Его «нужник» — страшно нужный человек «куда пошлют» — производит одновременно отталкивающее и жалкое впечатление. Всю жизнь быть «на подхвате», получая, подобно верному псу, подачки с «барского стола», — есть ли на свете судьба печальнее?

Интересно ведут свои небольшие роли Л. Смирнова (жена Махонина) и Е. Санаева (секретарша). В актерской игре ощущается чувство (особенно ярко оно в финальной сцене «торжества») — еще одно достоинство картины.

«Пена» снята весело, с молодым задором, более того — с озорством, без оглядок на «традиции».

Итак, сатирическая комедия «Пена», собравшая ансамбль знаменитых актеров с Анатолием Папановым во главе, высмеивала разного рода жуликов, в том числе тех бездарных начальников, кто заказывает себе диссертации «под ключ» (не правда ли эта тематика весьма актуальна и для XXI века?).

Быть может, у кого другого этот сюжет бы и притормозили, но так как сценарий написал главный редактор «Фитиля» и соавтор государственного гимна Сергей Михалков (1913–2009), то фильм вышел в прокат и нашел свою заинтересованную аудиторию…

Советская пресса встретила «Пену» вполне благожелательно.

К примеру, кинокритик Мирон Черненко (1931–2004) писал, что «скромный сатирический анекдот, рассказанный Михалковым для сцены, на экране преображается поистине неузнаваемо, так что человеку, пьесы не знающему, и предположить трудно, что в основе картины лежит статичное по природе своей сценическое произведение. Здесь же, в фильме, и следа этой статичности не найти. И дело не в чисто технических приемах, широко и даже чрезмерно использованных в экранизации «Пены», — неожиданных ракурсах, искажающей оптике, замедленной и ускоренной съемке, соляризации пленки — уж этого–то, честно говоря, могло бы быть и поменьше, а в том бурном, стремительном фарсовом действе, в которое превращает «Пену» режиссер Александр Стефанович, мгновенно перебрасывающий сюжет из фешенебельной московской квартиры директора Махонина в высотном доме, что на Котельнической набережной, в горы не то Крыма, не то Кавказа, а в снах (или галлюцинациях) главного героя — даже страшно подумать! — в карикатурный мир «желтого дьявола», куда его, Махонина, кажется, намереваются командировать в порядке обмена на какого–то заокеанского директора.

Впрочем, как бы ни торопился сюжет, как бы ни сталкивались на экране реальное с ирреальным (вспомнить только прекрасную сцену, когда из директорского кабинета Махонина вдруг открывается дверь прямо в горную пропасть), как бы история эта не захлебывалась в режиссерских выдумках и уловках, Стефанович все–таки не забывает об интриге «Пены», о главном ее герое, отставшем от научно–технической революции и пытающегося догнать ее, чтобы не выпасть по пути из седла. А нагнать ее можно, так кажется по крайней мере Махонину, лишь защитив докторскую, а поскольку он сам этот научно – интеллектуальный подвиг совершить не в силах, он полагает возможным заказать соответствующий текст за соответствующее вознаграждение любезным молодым людям, объединившимся в соответствующий трест, чтобы помогать вот таким пожилым согражданам, отставшим от научно–технической революции. Разумеется, догнать прогресс Махонину не удастся: картель по производству диссертаций будет разоблачен и ликвидирован и, что самое обидное, его, махонинским, зятем. Разумеется, порок будет посрамлен и посрамлен дважды… Но дело не только в умении драматурга концентрировать комедийный сюжет, хотя поклонники таланта Михалкова без труда узнают в фильме Стефановича его твердый профессиональный почерк.

Однако успех картины обеспечен не только драматургически. В картине этой занят не просто ансамбль хороших комедийных актеров, но, если можно так сказать, «комедийная сборная» нашего кинематографа. В самом деле, достаточно представить себе Анатолия Папанова в роли первобытного хама, ловкача и невежды, затянутого в элегантный костюм директора НИИ, Лидию Смирнову в роли его высокопоставленной супруги, чувствующей себя этакой «владычицей морскою» при собственной золотой рыбке; Ролана Быкова в роли современного «продавца воздуха», или, как он сам себя называет — «нужника», нужного человека; Владимира Басова в роли хитроумного и слабого помощника Махонина, готового в любую минуту подставить ножку своему шефу; Леонида Куравлева в роли нынешнего «великого комбинатора», сменившего милицейскую фуражку на лысину интеллектуала… Можно представить себе и молодую поросль этой человеческой пены — Марианну Вертинскую в роли махонинской дочери, Ларису Удовиченко в роли ее патологически глупой подруги, наконец, единственного праведника в этом сюжете — Евгения Стеблова в роли журналиста, раскрывшего и погубившего карьеру Махонина» (Черненко, 1979).

Многим зрителя эта комедия очень нравится и в XXI веке:

«То время я помню. Фильм посмотрела в первый раз и не пожалела. Встретилась с любимыми актерами. Знаменитый смех Папанова, новый Куравлев, изящная наивная очаровашка Удовиченко. Елена Санаева – как искренне рыдает, ну, прелесть. Горделивая в своем величии Лидия Смирнова. Жена такого человека. Неожиданно миленькая

Крачковская и как всегда неповторимый Ролан Быков. Иногда надо смотреть такие фильмы. А иначе так тоскливо» (Ирина К.).

«Видела фильм в дни проката в далеком 1979. Вчера посмотрела снова. Вспомнилось все, что за кадром. Тогда еще полки не были пустыми, кое–какая, серая одежда, но была. И в гастрономах был хлеб дешевый. Все остальное нужно было уметь «доставать»... Ролан Быков понравился больше всего. Или это задумка режиссера, или в исполнении Мастера его "нужный человек" выглядел не всесильным (умеющим налаживать отношения с завмагом, завотделом, товароведом), а зависимым человеком» (Васса).

«Персонажи узнаваемы абсолютно, хоть и не вертелся никогда в той среде, но ведь каким–то боком всё–таки соприкасался! Фильм смелый для того времени, именно из–за того, что реалистичен. Кто жил в те времена, получит удовольствие» (А. Русин).

«Шикарный фильм! Прекрасная игра актеров, замечательный сюжет. Сегодня актуален как никогда. Правда сегодня таких Пал Палычей – тысячи и они не так скромны как герой фильма "Пена". ... Сегодня таких липовых ученых... Очень здорово подмечено. ... Очень здорово построен сценарий. Такие вещи подмечены... Особенно, когда Пал Палыч зачитывал отзывы на свою диссертацию... Просто супер!» (Элли).

Но есть и зрители, недовольные этой работой А. Стефановича:

«Несмотря на обилие известных и хороших актеров, несмотря на присутствие там молодой Пугачевой, не смотря на то, что сценарий писал Сергей Михалков, фильм слабоват, даже очень, даже безнадежно. Стефанович в очередной раз показал свои заурядные режиссерские способности» (Стораттс).

«На мой взгляд, фильм довольно слабенький. Стефанович не Гайдай, а сатирические пьесы Михалкова гораздо слабее его детских произведений. Разрешенная свыше конъюнктурно–"смелая" сатира, не более того. Хорошие актеры, правда, несколько украшают действие... В 70–е годы видел только телеспектакль, и он тоже восторга не вызвал» (Б. Нежданов).

Зелёный огонёк. СССР, 1965. Режиссер Виллен Азаров. Сценарист Валентина Спирина. Актеры: Алексей Кузнецов, Светлана Савёлова, Анатолий Папанов, Татьяна Бестаева, Иван Рыжов, Всеволод Санаев, Вячеслав Невинный, Василий Ливанов, Зоя Фёдорова, Эммануил Геллер и др. **17,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виллен Азаров (1924–1978) за свою не столь уж долгую кинокарьеру поставил 9 фильмов, 7 из которых («Путь в «Сатурн», «Конец «Сатурна», «Бой после победы», «Взрослые дети», «Зеленый огонек», «Неисправимый лгун», «Это случилось в милиции») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Добрый и отзывчивый паренек Сергей становится таксистом и отправляется в свою первую поездку по Москве...

Советские кинокритики отнеслись лирической комедии «Зеленый огонек» как к рядовой продукции. К примеру, в статье в журнале «Советский экран» кинокритик Г. Медведева выразила сожаление, что авторы фильма «ограничились этюдом симпатичным, не более» (Медведева, 1965: 5).

Да и в XXI веке кинокритик Денис Горелов лихо прошелся по разного рода «зеленым огонькам», подсмеиваясь над тем, как на советских «оттепельных» экранах «забегали ... неудачники–шоферы, заулыбались любезно кисоньки из отдела грампластинок, заморгали зеленые огоньки, стали совать карандаш за ухо товароведы и плакать от грубости клиента официантки. ... все как один стригли, кокетничали, предлагали заменить и окружали теплом командированного в мятой шляпе... Заодно в видах коммунизма неравнодушные герои подбивали общественность сделать что–нибудь такое бесплатное для будущего» (Горелов, 2018).

А вот французам этот лирический фильм о душевном таксисте понравился. Быть может, потому, что помимо других пассажиров в такси ехала и француженка Николь, напевая красивую мелодию из нашумевшей ленты «Черный Орфей» (так, кстати, и нее побывавшей в советском прокате)...

Понравился настолько, что после Каннского успеха (Азаров получил там специальную награду по молодежной линии), в середине 1960–х владелец одного из кинотеатров на

Елисейских полях упрашивал советских начальников позволить ему несколько дней показывать «Зеленый огонек» парижанам. Да еще хотел француз, чтобы и Виллен Азаров выступал там перед зрителями. Всё бы ничего, да «разрешительная» весть до Азарова не дошла, и эксклюзивный показ фильма в Париже так и не состоялся...

Но не будем о грустном, вопреки всему «Зеленый огонек» продолжает подмигивать и зрителям XXI века, вызывая у них теплое чувство об утраченной столице «с человеческим лицом»:

«Именно таким веселым добрым городом была Москва в 1964–м году! Отсюда полная органичность всего, что происходит на экране. ... Очень четко выписаны эпизодические роли, которые блестяще сыграли А. Папанов, В. Ливанов, В. Невинный, И. Рыжов и очаровательная пара постоянно ссорящихся французов. Прекрасная работа режиссера В. Азарова! Такой фильм надолго поднимает настроение! А это и есть главная задача кино!» (Жорж).

«Прекрасное кино. Доброе. По интонации похоже на "Я шагаю по Москве" – люди открыты, доброжелательны отзывчивы. Москва – не как фон, а почти как герой фильма. ...Ну, и голос Гердта – это неподражаемо» (Балдахин).

«Отличная комедия положений, очень смешная, великолепные артисты... Напоминает французские и итальянские комедии 60–х (кстати, явный намек в эпизоде с француженкой). Идеально для семейного просмотра. Это просто надо колоризовать, потому что действие происходит на фоне красочных видов Москвы, и сразу будет видно, где тот самый зеленый огонек» (Олег).

Месяц май. СССР, 1966. Режиссер Григорий Липшиц. Сценарист Феликс Миронер. Актеры: Алла Чернова, Валерий Бабятинский, Геннадий Ялович, Галина Соколова, Борис Савченко, Витя Грачёв, Виталий Дорошенко, Гия Кобахидзе, Всеволод Абдулов, Нонна Копержинская, Людмила Иванова и др. **17,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Липшиц (1911–1979) поставил десять фильмов, четыре из которых («Ласточка», «Катя-Катюша», «Артист из Кохановки», «Месяц май») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Молодежная комедия «Месяц май» начинается с того,что Галя и Сергей решили пожениться, но вот потом разругались...

Эта картина не вызвала никакого интереса у кинопрессы и ныне почти забыта.

Но «почти» не значит «совсем»:

«Замечательный фильм о студенчестве того времени. Несмотря на свою бедность и неустроенность, они всё–таки мечтали о высокой морали и человечности с большой буквы» (Джозеф)

«Чудесный фильм. Киев моей молодости, беззаботного времени, когда все самое хорошее еще впереди» (А. Флинта).

Автомобиль, скрипка и собака Клякса. СССР, 1975. Режиссер Ролан Быков. Сценарист Алла Ахундова. Актеры: Ролан Быков, Олег Анофриев, Георгий Вицин, Зиновий Гердт, Николай Гринько, Михаил Козаков, Спартак Мишулин, Алексей Смирнов, Наталья Тенищева, Андрей Гусев, Зоя Фёдорова, Галина Польских и др. **17,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Знаменитый **режиссер и актер Ролан Быков (1929–1998)** поставил 9 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Семь нянек», «Айболит–66», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», «Чучело») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

По-моему, это один из лучших детских фильмов Ролана Быкова. В ту пору он любил экспериментировать с кинематографической формой, поэтому в «Автомобиле, скрипке и собаке Кляксе» так много всяческих придумок с вариоэкраном, монтажом, забавными аттракционами и пр.

В сказочном антураже старинного Львова двенадцатилетние герои фильма охвачены нешуточными страстями и пытаются отстоять свое место под солнцем в таинственном мире взрослых.

Собрав блестящий актерский ансамбль для ролей второго плана, Ролан Быков многим из них, да и самому себе позволил сыграть сразу несколько эксцентричных ролей-масок. На экране возливает настоящее музыкальное цирковое представление, где даже люмьеровский трюк из «Политого поливальщика» превращается в целую симфонию потоков воды из шланга…

И пусть мечта маленького Кузи о том, чтобы все кошки и собаки в один прекрасный день пополнили ряды «бразильских диких обезьян», не сбылась, атмосфера праздника ничуть не померкла. Как не устарели слова замечательной песни Максима Дунаевского: «А можно ли с экрана, да прыгнуть прямо в зал?». Можно! Ни капельки не сомневаясь, отвечает Ролан Быков. И мы ему, конечно, верим…

Как и любой фильм Ролана Быкова, «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» в год премьеры вызвал бурную полемику в советской кинопрессе.

Кинокритику Николаю Савицкому картина «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» очень понравилась: «Ролан Быков поставил кинокомедию – музыкальную, вариоскопическую, в цвете! Фантастическую и жизнеподобную. Бесконечно смешную и — местами грустную. О мечте, о любви, о счастье. О детях и для детей. И для взрослых – тоже. … Жанр картины определить непросто. Да и нужно ли!? … Нарушая любые каноны, если он считает, что так надо, без всякой оглядки на возможный упрек в переизбытке «сильнодействующих» кинематографических средств, Быков работает с полной уверенностью, что щедрый талант может позволить себе любую фантазию, Любую чрезмерность… «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» — фильм добрый и умный, сделанный добрыми и одаренными людьми, влюбленными в жизнь, в людей, в свое искусство. … . А в атмосфере бурного, яркого, искрящегося зрелища, в обстановке праздника и веселья они видят способ живой, непосредственной передачи мыслей и чувств, которые волнуют их и близки нам, собравшимся в зале» (Савицкий, 1975).

Кинокритик Татьяна Иенсен писала в журнале «Искусство кино»: «Это комедия, в которой сочетаются приемы и комедии положений и комедии характеров, в ней все путается, смешивается, она полна нелепиц и курьезов. А крайнее заострение комических ситуаций приводит к эксцентрике и к кинотрюкам. Правда, не всегда Быкову удается точно отмерить, сколько мегатонн смешного может удержать один кадр. От того, что он пытается вместить в него всё (ну, почти всё), что рождается под его щедрой рукой, и порой не знает в этом удержу, он перенасыщает эпизод, который подчас теряет свою силу, а иногда и чистоту. … Такой эпизод, как тяжело нагруженный корабль, глубоко садится в воду, его ватерлинию можно только угадывать. И, конечно, в этом месте стремительное легкое движение фильма замедляется… К сожалению, обилие пусть даже смешных деталей, веселых ошибок, забавных подробностей рассеивает внимание, разбивает целостность восприятия. Всего много, чересчур много. И хотя, как в мозаике, общий и главный рисунок, безусловно, вычленяется, конфигурация каждого «камушка», каждой «плиточки» так самостоятельно заразительна, что не успеваешь разглядеть всё вместе, тонешь в материале. Примерно то же самое можно сказать и о построении фильма в целом. … Подобного рода просчеты могли бы стать камнем преткновения на пути фильма к зрителю, если бы Быкову не удавалось явно комедийные коллизии, курьезные ситуации наполнить подлинными переживаниями, и если бы смешное в картине не был так безоговорочно смешно» (Иенсен, 1975: 45–47).

Кинокритик Александр Свободин (1922–1999) отнесся к комедии Ролана Быкова, наверное, с большим пониманием её игровой стихии: «Этот фильм как праздничный торт. Одни любят лишь оболочку, другие – только крем, что потемнее, … а третьи… О, третьи очарованы ароматом, пронизывающим всё творение. Сравнение рискованно. Торт скомпрометирован, он отрицательный образ. Но праздничный торт – это же чудо! Это – детство! … Быков не стыдится. Он продолжает свои донкихотские атаки на наши огрубевшие сердца. … Его заносит. Но разве в игре какого–нибудь не заносит? Он перебирает. Но разве в игре можно перебрать? Надо же, наконец, понять, что это фильм–игра» (Свободин, 1975: 2).

Мнения зрителей XXI века об этом фильме Ролан Быкова очень часто не совпадают:

«Этот фильм – для всех. Для маленьких и для больших. Есть такие художественные произведения – на вырост. Они многослойны. Дети воспринимают в них один план, а взрослые – и второй, и третий... По–моему, "Автомобиль, скрипка и собака Клякса" – шедевральный фильм» (Марина).

«Очень добрый, чистый, светлый, наивный фильм. Какие артисты, какие песни! Немного сумбурный. ... Если взять эпизоды по отдельности – бред, если в целом – прекрасный фильм! Вообще, для меня одними из любимых фильмов того времени есть "Автомобиль, скрипка и собака Клякса" и "Когда я стану великаном". Они разные и очень похожие одновременно. Скорее всего, дополняют друг друга» (Заметки).

«Чудесный детский фильм. Но – не только детский. Поскольку снят Роланом Быковым. В этом фильме много оригинальных режиссерских находок, неоцененных в свое время» (И. Сатыкова).

«Мне фильм показался нудным, даже бесполезным. Темпераментные персонажи больше раздражали, чем создавали хорошее настроение. Не поняла восторга других зрителей. Наверно "кому арбуз, а кому свиной хрящик"» (И. Кашаева).

«Фильм дремучий. Умели же эти совейские режиссеры снимать фильмы ни о чем и не про что. У меня только терпежа хватило, чтобы начало промотать. Никогда не любил фильмы, которые мне напоминали цыганский табор. Порядок, дисциплина, логика, здравый смысл – вот что ублажало мой мозг. А такие фильмы навевают душевный дискомфорт, сумбур. Короче полная пурга. Мальчик хочет из собаки сделать слона – мальчик ты что обкурился? Девочка ходит в такой короткой юбочке, какие даже "девушки" с Репербана постеснялись бы надеть – извращенка. Еще сцена, пацан орет на весь двор: "Она – его поцеловала!". Пацан ты чо – совсем дровосек – что в этом такого, что она его поцеловала? Да я в их возрасте с девчонками вообще в засос сосался. Никто же не показывал пальцем на нас, не орал на пол улицы: "Смотрите, они сосутся!". Неадекватное, дикое советское мышление. А почему у них в семье одежды из одной материи – что режик хотел этим сказать, а? Единственное что только меня заинтересовала фраза главной героини: "Он просто обычный неудачник – а я не люблю неудачников". Какая чистая формулировка – как блеск срезанного металла. Женщине (настоящей, стоящей женщине) нужен победитель, герой, всадник на белом коне» (Цербер).

У матросов нет вопросов. СССР, 1981. Режиссер Владимир Роговой. Сценарист Аркадий Инин. Актеры: Наталья Казначеева, Вадим Андреев, Татьяна Пельтцер, Михаил Пуговкин, Николай Денисов, Людмила Хитяева, Вадим Захарченко, Юрий Саранцев, Евгения Ханаева, Георгий Юматов и др. **17,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Самой популярной картиной **режиссера Владимира Рогового (1923–1983)** были военно–приключенческие романтичные «Офицеры». Всего этим режиссером было снято восемь полнометражных игровых фильмов, и все из них («Годен к нестроевой», «Офицеры», «Горожане», «Юнга Северного флота», «Несовершеннолетние», «Баламут», «У матросов нет вопросов», «Женатый холостяк») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Алька Шанина и Саня Фокин познакомились в самолете, совершившем вынужденную посадку из-за непогоды... А там, сами понимаете, и до любви оставался один шаг...

В год выхода этой незатейливой комедии под названием «У матросов нет вопросов» в кинопрокат журнал «Советский экран» опубликовал на нее рецензию, где отмечалось, что это веселая комедия, «щедро начиненная песнями, юмором, забавными ситуациями», но проблемы там ставятся «актуальные, серьезные и важные» (Курган, 1981: 6).

Зрители смотрели эту комедию неплохо, хотя потом расходились в оценках:

«Очень люблю этот фильм. Действительно смотрится с удовольствием. Удивительно добрый и светлый, впрочем как и все фильмы тех лет. Время было такое – спокойствия и стабильности, а не "застой" как сейчас модно говорить. Люди были уверены в завтрашнем дне. Отсюда и фильмы такие светлые. Может, кому–нибудь это и не нравиться. А хочется чтобы все время трясло. Чтобы жизнь малиной не казалась. А по моему людям всегда хочется уверенности и стабильности. Но это так к слову. А о фильме: очень нравится игра

актеров Вадима Андреева и Натальи Казначеевой. Вместе они очень органично смотрятся. Так было и в фильме "Баламут", где они тоже снимались вместе, кстати тоже мной очень любимом» (О. Морозова).

«При всей наивности сюжета у фильма есть настроение. Настроение лёгкости, жизненности. Во многом это связано с песнями замечательными и к месту» (Игнат).

«Классно, фильм действительно очень светлый и при этом мастерски сделанный – от игры актеров, до песен! ... Почему–то здесь все говорят, что он наивный, а я как раз вижу в нем удивительную актуальность на все времена, и странно, что это признали и позволили показать тогда! Про взятки, попустительство, междсобойчики и т.п. Я, правда, поражена такой открытости и смелости, для себя даже с удивлением обнаружила, что это все имело место и в те времена» (Лайла).

«Фильм очень люблю. Интересный. Забавный. Замечательные актеры, песни, сам сюжет» (В. Анчугов).

«Не умаляю достоинств "Офицеров" и других картин Рогового, всё же "У матросов нет вопросов" – мой любимый фильм этого режиссёра. Чудная, добрая и наивная комедия. Шикарная героиня замечательной актрисы Натальи Казначеевой подкупает своей непосредственностью. Под стать ей её партнёр по фильму и однокурсник по жизни Вадим Андреев, ну и игра великих актёров в ролях второго плана не может не радовать. Фильм – самое то, чтобы отдохнуть душой от чернухи современного кино» (А. Суслов).

«Фильм отличный и правильный. Да, наивный. Но жизнь – это не всегда трагедия. Должны быть люди, которые точно знают, что хорошо и что плохо, высовываются, так сказать, в поисках справедливости. А без них люди – стадо. И мысль о том, что люди многое могут изменить в стране, начав с себя, уже тогда проникала в умы многих» (Омичка).

«Фильм смотреть невозможно. Такое количество глупостей на единицу времени физически вынести нельзя. Раздражение страшное» (Телец).

Одиножды один. СССР, 1975. Режиссер Геннадий Полока. Сценарист Виктор Мережко. Актеры: Анатолий Папанов, Нина Архипова, Владимир Кашпур, Михаил Поляк, Валентина Теличкина, Николай Караченцов, Татьяна Пельтцер, Юля Орехова, Регина Корохова, Светлана Жгун, Татьяна Иванова, Дилором Камбарова и др. **17,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Геннадий Полока (1930–2014) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, но только три из них («Республика ШКИД», «Один из нас» и «Одиножды один») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

...Главный герой фильма «Одиножды один» большую часть жизни жил в своё удовольствие, меняя жен и куролеся... Но в один прекрасный день он решил вспомнить о своих супругах...

Поскольку комедию «Одиножды один» поставил не какой-нибудь рядовой «кинодел», а автор замечательных фильмов «Республика ШКИД» и «Один из нас» Геннадий Полока, советская кинопресса не могла пройти мимо его новой работы.

Однако реакция на фильм «Одиножды один» у кинокритиков была крайне негативная.

Так Елена Бауман (1932-2017) была уверена, что в этой картине «авторы не замечают, что этот их «хороший человек» опошляет все, к чему ни прикоснется: появляется на субботнике — субботник превращается в нелепый балаган, приходит на свадьбу — свадебный обряд начинает смахивать на издевательство над ни в чем неповинными людьми. ... В роли Вани Каретникова снялся Анатолий Папанов, превосходный актер, отлично умеющий сочетать драматизм и комедийное начало. Не раз следили мы за его игрой, мешая слезы с улыбкой. Но главный герой фильма «Одиножды один» не способен вызвать столь сильные и разнообразные зрительские эмоции. И причина этого — в каком-то изначальном, стилистическом просчете, который, в свою очередь, приводит к потерям нравственным, этическим» (Бауман, 1975). Бауман Е. “Закачался некрашеный пол» // Советский экран. 1975. № 18.

А Нина Игнатьева (1923-2019) писала, что «об этой неудаче, быть может, и не стоило бы говорить столь подробно, если бы не надо было отделить сценарий от фильма и показать, как небрежен был режиссер к авторскому замыслу, и как добротный литературный материал… был загублен, что называется на корню» (Игнатьева, 1976: 75). Игнатьева Н. Разрушение замысла. 1976. № 1. С. 67-75.

Мнения зрителей XXI века об этой работе Геннадия Полоки порой полярны:

«Хороший, забавный, во второй половине лиричный фильм. Но именно Папанов его "вытащил"» (Н. Тимофеев).

«Фильм ужасный, было очень стыдно за Папанова, согласившегося играть в этой картине» (А. Елисеев).

Печки–лавочки. СССР, 1973. Режиссер и сценарист Василий Шукшин. Актеры: Василий Шукшин, Лидия Федосеева–Шукшина, Всеволод Санаев, Георгий Бурков, Зиновий Гердт, Иван Рыжов, Станислав Любшин, Вадим Захарченко, Любовь Соколова и др. **17,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Шукшин (1929–1974) поставил всего пять полнометражных игровых фильмов, три из которых («Живет такой парень», «Печки–лавочки», «Калина красная») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Сразу после выхода на экран комедия Василия Шукшина (1929–1974) «Печки–лавочки» вызвала оживленную дискуссию в прессе.

Маститый киновед Ростислав Юренев (1912–2002) в своей статье в журнале «Искусство кино» писал, что «как все шукшинские фильмы, «Печки–лавочки» не отличаются стройностью композиции и уверенным постановочным мастерством. Фильмы Шукшина, прежде всего, интересны своей идейной, литературной основой, истинно писательской наблюдательностью, умением типизировать, естественным и богатым разговорным языком. Вторая их сильная сторона — актерское наполнение. Шукшин — сам превосходный актер, умеет дать своим артистам и свободу, и верную опору на литературный текст. … Шукшин очень талантлив. Он уже многое сделал. Но еще большее ему предстоит. Мы должны по–хозяйски, по–родительски отнестись к судьбе одаренного художника, должны помочь ему в свершении большого, может быть, главного дела в его творчестве» (Юренев, 1973: 100–101, 103).

Увы, Ростислав Юренев ошибся в своих прогнозах, с момента публикации его статьи жить Василию Макаровичу Шукшину осталось меньше года, но он все–таки успеет завершить свой последний фильм – «Калина красная»…

И, думается, была прав Константин Рудницкий (1920–1988), «слова о «печках–лавочках» могли бы эмоционально завершать всякую новеллу Шукшина. Они естественно озаглавили фильм, которым Шукшин, в отличие от предыдущих был доволен. В «Печках–лавочках» некоторые мотивы предыдущих фильмов Шукшина подхвачены и усилены. Сделано это откровенно, и кажется даже, что с вызовом» (Рудницкий, 1977: 113)

Весьма позитивно оценил эту работу и киновед Валерий Фомин: «В «Печках–лавочках» Шукшин по–прежнему верен своему герою, активно сопереживает ему, но, пожалуй, впервые в своих экранных работах он выходит из–под власти персонажа и трезво наблюдает за его поступками. Живописуя игру сложного характера, он одновременно исследует его. Авторское отношение к герою лишается однозначности – Шукшин влюблено смотрит на своего Ивана Расторгуева, восхищается им и тут же довольно беспощадно казнит его за очевидные промахи и свойственные этому характеру слабости» (Фомин, 1975: 30).

Высоко оценили «Печки–лавочки» кинокритики Георгий Капралов (1921–2010) (Капралов, 1979), Юрий Тюрин (1938–2016) (Тюрин, 1984) и Лидия Маслова.

В частности, Лидия Маслова отметила, что «„Печки–лавочки“ сняты очень гордым человеком, и именно потому Иван Расторгуев все равно выходит моральным победителем — даже несмотря на финал, когда сидящий босиком на родной земле автор констатирует печальный факт: „Всё, ребята, конец!“ — имея в виду не только конец фильма, но и всего того бесшабашного и романтически–русского, что олицетворяет его герой» (Маслова, 2017).

Мнения сегодняшних зрителей о «Печках–лавочках» делятся на восторженные «за» (большинство) и негодующие «против» (меньшинство):

«За»:

«Могу смотреть этот смешной и немножко грустный фильм о поездке деревенской четы Расторгуевых " к югу " бесконечно. Сколько здесь замечательных, любимых артистов в эпизодах! А уж главные роли сыграны просто блестяще! Даже не верится, что Шукшин не хотел играть эту роль, а писал её для Куравлёва» (Настя).

«Прекрасный фильм. Вообще Василий Макарович плохих фильмов не снимал. Игра актеров тоже очень хороша» (Владимир).

«Фильм смотрим на одном дыхании больше тридцати лет. А сын так и вырос с шутками из этого фильма. Особенно про конструктора с авиационным уклоном. На Алтае Василию Макаровичу поставили памятник, а фигура то из последних кадров фильма – это значит, что фильм не забудут» (Татьяна).

«Против»:

«Ничего талантливого я в Василии Шукшине не вижу. ... Шукшин как был колхозником, так им и остался. Зато его жена всю свою жизнь почивает на лаврах своего мужа. Просто тогда было такое время, когда надо было восхвалять простого российского мужика. А с ним и российскую деревню. От этой крестьянско–сельской темы уже просто тошнит. Стал бы он восхвалять нашу интеллигенцию, никто бы его не услышал и он бы не пробился так далеко. Вот он и восхвалял деревенских. Какие они у нас сильные духом, честные и, главное, трудолюбивые. И ничего им не надо. Никакого комфорта, давай только работу. А в то самое время крестьяне жили как крепостные. У них даже паспорта не у всех были» (Виктор).

Мы из джаза. СССР, 1983. Режиссер Карен Шахназаров. Сценаристы Александр Бородянский, Карен Шахназаров. Актеры: Игорь Скляр, Александр Панкратов–Чёрный, Николай Аверюшкин, Пётр Щербаков, Евгений Евстигнеев, Леонид Куравлёв, Борислав Брондуков, Елена Цыплакова, Лариса Долина, Юрий Васильев и др. **17,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Карен Шахназаров поставил 15 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Мы из джаза», «Курьер») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Музыкальная ретрокомедия «Мы из джаза» (1983) имела огромный успех у зрителей, сделав исполнителя главной роли Игоря Скляра необыкновенно популярным. В каждом кадре этой музыкальной комедии видна раскованность, импровизация режиссера и актерского ансамбля, самозабвенная увлеченность авторов легендарной атмосферой времен зарождения отечественного джаза.

Картина получилась зрелищной, музыкальной и жизнерадостно веселой. Карен Шахназаров с видимым удовольствием и свободой цитирует, стилизует популярные музыкальные фильмы тридцатых годов, в первую очередь — «Веселых ребят». Сделано это с выдумкой, напористым задором. Местами, правда, проскальзывают отдельные погрешности вкуса, актерские «пережимы». Но только местами...

Кинематографисты и кинокритики любят повторять: комедия — трудный жанр. Да, нелегкий. Тем не менее, находятся люди, которые все-таки берутся за это трудное дело. В чем же секрет успеха? Вероятно, у каждого автора он свой. Важно, чтобы у фильма, в самом деле, был автор — человек с собственным, оригинальным комедийным даром, острым чувством смешного...

Вскоре после премьеры в «Советском экране» появилась доброжелательная рецензия, где утверждалось, что музыкальной комедии «Мы из джаза», возможно, «и не всегда хватает ... раскованности, но условность приема он соблюдает и оправдывает. А потому не вызывает смущения, что характеры и судьбы четырех друзей даны лишь намеком. Они даны в той мере, в какой это необходимо для того, чтобы в общем звучании джаз–банда различались и соотносились друг с другом голоса всех четырех инструментов. От артистов, таким образом, требовалась особая острота внешнего рисунка, а также чувство партнера. ... «Мы из джаза» – работа достойная, искренняя, обладающая, что называется, шармом. Она заставляет вспомнить «Цирк» или «Веселых ребят». И хотя новому фильму в целом, быть может, недостает той парадоксальной неотразимости, которая была присуща этим картинам, сравнение здесь – столь же правомерная, даже необходимая точка отсчета,

как и утесовское ощущение джаза. Потому что здесь предпринята попытка возродить и продолжить традицию» (Семеновский, 1983: 8).

А на следующий год кинокритик Валерий Кичин напомнил читателям журнала «Искусство кино», что в прокате она прошла «без ажиотажа. Хотя в залах атмосфера была очень доброжелательная, даже просто добрая, как всегда бывает, когда люди объединены легким и хорошим, праздничным чувством. Почему нет шумного успеха у фильма «Мы из джаза»? Не учтена эстетическая конъюнктура, музыкальные вкусы и пристрастия, какие ныне сложились в кругу молодых зрителей – а эти зрители, как гласит статистика, делают сегодня погоду в кинозалах. «Мы из джаза», думаю, прошел бы с громким успехом в те времена, когда были молоды герои пьесы «Взрослая дочь молодого человека». Но тогда, говоря честно, такой фильм вряд ли мог появиться. Джаз не очень–то одобряли, и героев картины «Мы из джаза», которые, мы теперь знаем, заняты вполне достойным делом, вероятно, зачислили бы тогда в «плесень». Сегодня джаз представляется искусством едва ли не академическим. У противников «новомодных веяний» на прицеле рок–ритмы и ВИА с их «децибелами». В полемическом задоре и молодые любители острых музыкальных ощущений, потенциальные зрители фильма «Мы из джаза», ничего не хотят признавать, кроме ВИА, а джаз числят едва ли не по рангу симфонической музыки. Поэтому успех картины о джазе спокойный, без давки, какая обычно сопровождает сенсацию» (Кичин, 1984: 23–24).

В итоге Валерий Кичин высоко оценил художественный уровень этой картины Карена Шахназарова: «Мне неизвестна репетиционная «кухня» этого фильма и то, как добивался режиссер от драматических актеров такой достоверной жизни в музыке. Но ему удалось создать ту истинно импровизационную атмосферу, когда многое в фильме воспринимаешь как остроумный актерский экспромт – исполнители, совершенно как в джазе, «заводят» друг друга, зажигают выдумкой, обилием только что пришедших на ум и тут же осуществленных находок. ... Здесь есть тот артистизм, то легкое дыхание, которые только и способны обеспечить в комедии удовольствие и нам, и самим актерам. Думаю, здесь сыграли свою роль и наблюдательность, и природные свойства дарований, и тренаж. Самое важное: такая задача была осознана и поставлена. Шахназаров понимал: иначе не будет фильма. Интуитивно все сложилось или ·осознанно – другой вопрос. Но от чувства жанра уже недалеко до развитого, глубокого эшелонированного жанрового сознания, до умения сполна использовать могущество, краски, возможности каждого из жанров. Без этих качеств не будет у нас кино разнообразного и многоцветного. Опыт веселого фильма «Мы из джаза» на поверку серьезней и принципиальней, чем может показаться. Мы посмеялись в зале и вышли, переполнены музыкой и той молодой энергией, какую сообщает своим зрителям бурлящий творческими идеями талант» (Кичин, 1984: 28).

Любопытно, что, не имея громкого успеха в год премьеры, музкомедия «Мы из джаза» оказалась с помощью телевидения «долгоиграющей пластинкой», которая радует зрителей вот же не первое десятилетие.

И вот уже в XXI веке С. Кудрявцев писал об этом фильме так: «История создания отечественного джаз–банда в 20–е годы в Советской России действительно занимательна и забавна. "Мы из джаза" – это как бы "Весёлые ребята", снятые в 80–е годы и уже избавленные от излишней заидеологизированности, поскольку в ленте не без юмора отражены авантюрные перипетии четырёх музыкантов, которые вынуждены доказывать в социалистическую эпоху право на то, чтобы играть музыку, нравящуюся им по–настоящему, вне зависимости от её национального происхождения. ... в его вроде бы безобидной, не такой едко ироничной картине, как предшествующие "Добряки" или более поздний "Город Зеро", содержится определённая рефлексия по поводу свободы творческой личности в обществе» (Кудрявцев, 2007).

Зрители и сегодня вспоминают этот фильм с удовольствием:

«Как–то странно получилось: полностью смог посмотреть этот фильм только сегодня... Получил подтверждение, сколь талантливо и зрелищно могли снимать фильмы в эпоху Советского Союза, основываясь лишь на актёрской игре и режиссуре, без задействования всяких компьютерных эффектов, баталий с кровопролитиями и постельных сцен. Ведь фильм и вправду создан так, что не оторвёшься. Так легко и блестяще играют наши молодые ещё актёры, так увлекательно развивается сюжет, так искренне сопереживаешь героям в их

незадачах. Считаю эту работу одной из лучших у Карена Георгиевича. Действительно, кино на все времена, и увлекает в сюжет единомоментно» (Михаил).

«Фильм относится к очень скудному числу тех, которые я готова смотреть сколько угодно (было бы время), когда угодно, с любого места. Просто иррационально обожаю от первых кадров до самого–самого конца. Нет никакого желания высматривать, соответствуют ли детали быта заявленному времени и т.д. Хотя к джазу я равнодушна, но на время просмотра фильма в него влюбляешься. "Я буду играть джаз!" После этой фразы от экрана не оторваться. Герои живые, искренние, тепло излучают, а самое главное – заражают своей увлеченностью. Как человеку творческой профессии, мне этот фильм особенно близок и понятен. Ведь творчески реализоваться в жизни для человека очень важно, особенно когда есть талант, жгучее желание делиться им с людьми и готовность прошибать любые препятствия. Верится в союз этих четверых, до легкой зависти:) Это лучшие роли Скляра и Панкратова–Черного. ... А песня про чемоданчик – маленький шедевр уличного шансона» (Иренка).

Нет и да. СССР, 1967. Аркадий Кольцатый. Сценарист Евгений Помещиков. Актеры: Людмила Гурченко, Всеволод Абдулов, Владимир Гуляев, Константин Сорокин, Евгений Жариков, Игорь Ясулович, Лариса Лужина, Николай Крючков и др. **17,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Трижды лауреат Сталинской премии кинооператор **Аркадий Кольцатый (1905–2002) как режиссер** поставил восемь фильмов («Пограничная тишина», «Нет и да», «Старый знакомый», «Таинственный монах», «SOS над тайгой» и др.), три из которых («Нет и да», «Таинственный монах», «Старый знакомый») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент. В 1981 году А. Кольцатый эмигрировал в США и фильмов больше не снимал...

В этой стереоскопической смеси музыкальной комедии и мелодрамы основная ставка была сделана на талант Людмилы Гурченко, однако успеха «Карнавальной ночи» фильм «Нет и да» не имел, хотя и собрал в кинозалах 17 миллионов зрителей...

К сожалению, сегодня фильм «Нет и да» оказался практически недоступен массовой зрительской аудитории по причине того, что сохранившиеся копии этой ленты нуждаются в серьезной реставрации, а желающих это сделать пока нет...

Точка, точка, запятая... СССР, 1973. Режиссер Александр Митта. Сценаристы Михаил Львовский, Александр Митта. Актеры: Сергей Данченко, Миша Козловский, Юрий Никулин, Ольга Рыжникова, Заза Киквидзе, Марина Щербова, Люда Сухова, Андрей Васильев, Евгений Герасимов, Владимир Заманский, Жанна Прохоренко, Татьяна Никулина, Наталья Селезнёва и др. **16,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Митта поставил 15 полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Экипаж», «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», «Москва, любовь моя», «Друг мой, Колька!», «Точка, точка, запятая...») вошли в тысячу самых кассовых советских фильмов.

К этой школьной комедии тепло отнеслись и зрители и пресса.

К примеру, кинокритик Лев Рыбак (1923–1988) писал в «Советском экране», что «шаблон «школьной темы», когда становление личности обозначается стандартной характеристикой, и героя на зависть зрителям переводят из группы отстающих в коллектив успевающих, – такой шаблон претит создателям картины. ... Не прямым и не гладким окажется Лешкин путь к себе, к человеку. ... В драматургии фильма немало озорных поворотов, точных наблюдений... Подробности верно и остроумно изображенной жизни молодых героев – вот что привлекает в картине. ... Привольно живется в фильме юным героям, авторский замысел их не сковал, и мы с любопытством и пониманием входим в их мир» (Рыбак, 1972: 2).

Кинокритику Нине Игнатьевой (1923–2019) фильм «Точка, точка, запятая…» в целом тоже понравился. В своей рецензии, опубликованной в журнале «Искусство кино», она обратила внимание драматургические сбои в картине, но подчеркнула, что «неравнодушно наблюдать за незадачливым Лешей заставляет вовсе не жалость. Это чувство было бы, пожалуй, одинаково неприятно и самому герою и создателям картины – драматургу М. Львовскому и режиссеру А. Митте. К своему Жильцову авторы стремятся вызвать не жалостливое участие, а интерес. Интерес к процессу становления человека, формирования в нем личности» (Игнатьева, 1972: 29).

С. Кудрявцев писал, что в комедии «Точка, точка, запятая…» поставлена цель «рассказать о том, как складывается человек, как начинается сам процесс его становления и взаимоотношений с коллективом. … «Точка, точка, запятая…» сделана Александром Миттой очень просто, в одном ритме. Фильм легко воспринимают дети. Но при всей простоте Митта не исключает дидактики – режиссёр обязан быть педагогом. И он умело находит ту доверительную интонацию, которая позволяла бы "сохранять дистанцию" между взрослыми и детьми, а вместе с тем не отпугивала. Нравоучительный тон замаскирован в ленте, скрыт от детского взгляда в контексте самих ситуаций. Постановщик не призывает ребят задуматься о своём месте в жизни. Он подаёт материал так, что подросток невольно проникается этой мыслью. Таким образом, цель достигнута. Вот почему интересен фильм Александра Митты. Но не только детям – широкому кругу зрителей» (Кудрявцев, 1973).

Зрителям и сегодня нравится эта лирическая комедия:

«Фильм просто прекрасный, не оторваться. … Нет грани между зрителем и происходящим на экране. Молодые ребята и опытные актеры играют так, что… Да просто нет слов! А музыка Гладкова? А стихи Юлия Кима?! Великолепный фильм. Легко говорит об очень серьезном. О воспитании личности, о том, как важно, чтобы молодые люди мыслили самостоятельно, во всем сомневались, и шли к своей цели, несмотря на трудности. О том, как трудно быть умным, добрым, сильным, смелым – только и всего:) Не фильм, а целая философия и никакой пропаганды. … Такой фильм несет больше философии, чем вся учеба в институтах… Поразительно, что создающим такой фильм, удалось подобрать по нужной энергетике актеров!» (Дмитрий М.).

«Александр Митта умел снимать прекрасное детское кино. Жаль, что в дальнейшем он отошел от него. Этот фильм – его бесспорная удача. Музыкальный, зрелищный, и смешной, и грустный. Назидательный, но в меру, без чрезмерного "перста указующего". Можно сказать, что фильм, "поучая, развлекает и, развлекая, поучает". И сценаристом не случайно был Михаил Львовский, один из лучших детских кинодраматургов. Сейчас фильм может смотреться с ностальгической грустью. Остались ли еще такие школы и такие ребята? Потому что сегодня экран заполонили агрессивные дебилы в фильмах скандальной Гай Германики» (Б. Нежданов).

«Фильм посмотрел тоже со слезами на глазах, Митта – гений, спасибо ему!» (С. Судаков).

«Замечательный, добрый и поучительный фильм. Митта очень точно передал психологию взаимоотношений детей в классе, явно взяв из жизни образы. Лично я "узнала" в большинстве героев этого фильма своих бывших одноклассников. Самое главное – то, что режиссер снял этот фильм очень позитивно, с юмором, хотя тема – довольно глубокая, жизненная. Ведь подобные проблемы были, и сейчас бывают очень у многих подростков. А в этом фильме каждый может посмотреть на себя со стороны и почерпнуть для себя много важного. Замечательно сыграли свои роли все ребята без исключения, особенно Сергей Данченко» (Тигрунка).

«Очень душевный и забавный фильм о правильном становлении молодой личности. Показан 8–й класс, 14–15 лет, самый "переломный возраст", когда, казалось бы, благополучные дети начинали дерзить взрослым, курить, хулиганить, бросать школу, бродяжничать и т.д. Несмотря на почтенный возраст, картина смотрится с большим интересом, т.к. проблем школьной жизни и юной личности меньше не стало. … Леша Жильцов обыкновенный мальчишка–среднячок, "тихий троечник" благодаря первой любви начал расти над собой и становиться Личностью. … В фильме также показана Первая школьная любовь. Не случайно избранницей Леши стала не "первая красавица" класса

яркая и смешливая Галя Вишнякова, а скромная рассудительная Женя Каретникова» (Хаким).

Между небом и землей. СССР, 1976. Режиссеры: Михаил Бадикяну, Валерий Харченко. Сценаристы: Михаил Бадикяну, Аркадий Инин. Актеры: Всеволод Абдулов, Лариса Ерёмина, Виктор Перевалов, Роман Ткачук, Б. Монгуш, Анатолий Солоницын, Николай Мерзликин, Семён Морозов, Домника Дариенко, Михаил Бадикяну и др. **16,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер и актер Михаил Бадикяну (1919-1998) поставил всего три полнометражных игровых фильма, из которых только музкомедии «Между небом и землей удалось войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Валерий Харченко (1938-2019) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, из которых также только картине «Между небом и землей удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Отправившись на армейскую службу, главный герой становится участником вокального трио...

Эта музыкальная лента (композитор Александр Зацепин) сначала с успехом шла в кинотеатрах, но в 1979 году Лариса Еремина, исполнившая в фильме «Между небом и землей» главную роль, эмигрировала в США, и картина на долгие годы была отправлена на «полку»...

Мнения зрителей XXI века об этом весьма скромном по своим художественным достоинствам фильме часто противоположны:

«Удивительно душевное, настоящее кино о том прекрасном, что должно быть в человеке. Смотрится как сказка в основном благодаря музыке, пробуждает все самое сокровенное в душе и рождает желание быть лучше, относиться бережнее к жизни и любить окружающих» (Алексей).

«Ничего выдающегося от фильма не ждал, но просмотр реально поверг в уныние: какое же откровенное кинобарахло!» (Г. Воланов).

Аршин Мал-Алан. СССР, 1966. Режиссер Тофик Таги-Заде. Сценаристы: Тофик Таги-Заде, Мухтар Дадашев (по мотивам одноименной оперетты Узеира Гаджибекова). Актеры: Лейла Шихлинская, Гасан Мамедов, Агададаш Курбанов и др. **16,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Тофик Таги–заде (1919–1998) поставил 14 полнометражных игровых кинолент, но только две из них – остросюжетная история о героическом советском диверсанте (имеющая реальную историческую основу), действующем в 1944 году в Триесте, – «На дальних берегах», и музкомедия «Аршин Мал-Алан» – вошли в тысячу самых кассовых фильмов СССР.

Первая экранизация оперетты Узеира Гаджибекова «Аршин Мал-Алан» была снята ещё в эпоху Великого Немого – в 1916 году. Вторая – с Рашидом Бебутовым (1915-1989) в главной роли – в 1945 году. Долгое время из-за отсутствия полных данных киностатистики именно она считалась наиболее популярной у зрителей: 16,3 млн. зрителей.

Но на самом деле экранизация Тофика Таги-Заде собрала даже большую аудиторию: 16,6 млн. зрителей. Правда, здесь надо учесть, что население СССР в 1966 году было гораздо больше послевоенного.

Иностранка. СССР, 1966. Режиссеры Александр Серый и Константин Жук. Сценарист Александр Воинов. Актеры: Люда Шабанова, Рина Зелёная, Азер Курбанов, Игорь Крюков, Юрий Бондаренко, Валя Соколова, Сергей Филиппов, Юрий Прокопович, Евгений Весник, Илья Рутберг и др. **16,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Александр Серый (1927–1987) – поставил всего пять фильмов («Выстрел в тумане», «Иностранка», «Джентльмены удачи», «Ты – мне, я – тебе», «Берегите мужчин!») и все (!) они вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Константин Жук (1909–1981) поставил три полнометражных игровых фильма, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошла только «Иностранка».

Комедия «Иностранка» с блистательной Риной Зеленой (1902–1991) в главной роли пользовалась немалым успехом у зрителей.

В год выхода «Иностранки» в прокат кинокритик Виктор Орлов оценил его в целом позитивно: «Фильм удался прежде всего своим оптимизмом. Перед нами по–настоящему солнечный, по настоящему прекрасный город, милое и беззаботное детство, и его радости, и его восхищение миром, морем, солнцем, дождями, когда перед нами встает в зримом образе бесхитростная и безыскусная, но такая дорогая каждому радость жизни... Вот в этом городе и разыгрывается история маленькой иностранки – французской девочки, которая провела здесь всего один день, нашла друзей и с грустью и с любовью уехала. Без «лобовых» приемов ей рассказали о том, что жизнь добра, о том, что талант нельзя зарывать в землю, о том, что человек человеку – друг, и о таких же простых, но таких же верных вещах. ... встреча с Риной Зеленой (она играет бабку Мадлен, мадам Жубер) снова стала радостной... Совсем не карикатурная «эмигрантка» эта грустная и вздорная старушка, бедная модистка, существо трогательное, доброе и взбалмошное, приехавшее «отобрать» у Советской власти свой бывший дом на бывшей Полицейской улице. Может быть, детям и недоступна будет тонкая палитра художницы, все те нюансы и находки, которые сделали персонаж Рины Зеленой по–настоящему живым человеком, но нам, взрослым, новая работа актрисы доставила истинно эстетическое удовольствие» (Орлов, 1966: 6).

Однако в финале своей рецензии Виктор Орлов все же посетовал, что в фильме многое «чуть–чуть недожато, недоработано... Чуть–чуть изменяет молодым режиссерам вкус и такт. Чуть–чуть не сумел дотянуть картину до высокого уровня даже ее художественный руководитель (им был Юрий Чулюкин – А.Ф.). И это маленькое «чуть–чуть» рождает подчас большие огорчения. Да, дети обаятельны. Да, по–настоящему, с чувством и трепетом сделаны, скажем, сцены дождя. Прелестно, захватывающе танцует милая девчушка... Но режиссеры еще и художники, строгие мастера, им нужно было не допускать в этих сценах сентиментальности. ... Да, оптимизм оптимизмом, но иной раз назойливо лезут в глаза клумбы и картины, камера теряет вкус, превращаясь в аппарат открыточно–рекламного фотографа, и это просто обидно. ...Наши претензии – это претензии по счету «чуть–чуть». Претензии по части вкуса, такта, чувства меры и артистизма. Не так уж велики они, но и не так уж малы. Повторяю, дети ничего такого могут и не понять. Но нам, взрослым, об этом помнить нужно. И поэтому жаль, что, говоря об удаче и студии и авторов фильма, мы не можем от чистого сердца прибавить к слову «удача» еще и эпитет «большая» (Орлов, 1966: 7).

Мнения нынешних зрителей об «Иностранке» в основном позитивны:

«Для 1960–х фильм просто революционный! Понятие собственности из детских уст, сценка с нечаянной "спекуляцией" мороженного, великолепный джаз–номер Мадлен в конце фильма с синкопирующим пионером. А легко улавливаемая сексуальность главной героини фильма! Не скрою, что фильм смотрелся через призму тех старых "запретов". Это невероятно! Рина Зеленая – the best! ... Получила огромное удовольствие!» (Степанова).

«Думаю, вряд ли найдется человек, который отрицательно оценит этот детский фильм. Фильм очень удачный, смотрится на одном дыхании, сюжет захватывающий. Несмотря на идеологическую подоплеку, без которой в 60–е годы был бы невозможен выход фильма на экран, фильм поражает своей смелостью и даже революционностью. Удивительно, что цензура пропустила на экран рассуждения о праве на частную собственность, сцену спекуляции на пляже, указания на возможность дружбы советских детей с представительницей капиталистической Франции, сюжет с пионерами–джазменами и танцовщиками рок–н–ролла, глубокую осведомленность наших пионеров ведущими новинками западного эстрадного исполнительства... Довольно смело сыграли свои роли Рина Зеленая и Евгений Весник. Налицо оттепель» (Н. Хилькевич).

«В "Иностранке" мне интересно было смотреть как дети знакомятся, общаются друг с другом, несмотря на разницу в воспитании и мировоззрении. Думаю, что и Мадлен и Принц не раз будут вспоминать своих новых друзей из СССР. Воистину дети могут то, что никогда не смогут взрослые. И еще очень приятно был удивлен, что Рина Зеленая здесь играет почти центральную роль, тогда как чаще ее снимали в ролях третьего плана или эпизодах. Блестящая актриса!» (А. Ковалев).

Зозуля с дипломом. СССР, 1972. Режиссеры: Вадим Ильенко, Игорь Самборский. Сценаристы: Вадим Ильенко, Павел Мовчан, Сергей Шеметило. Актеры: Владимир Старостин, Антонина Лефтий, Нонна Копержинская, Василий Симчич, Сергей Иванов и др. **16,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вадим Ильенко (1932-2015) поставил шесть полнометражных и игровых фильмов, но только комедии «Зозуля с дипломом» удалось войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Игорь Самборский поставил всего три полнометражных игровых фильма, но два из них («Разведчики» и «Зозуля с дипломом») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Зоотехник Максим Зозуля влюбился в зав.птицефермой Наталку…

При отсутствии важной идеологической темы и знаменитых авторских имен простенькая комедия «Зозуля с дипломом» была удобной и легкой мишенью для советской кинопрессы.

Кинокритик Дмитрий Писаревский писал в «Спутнике кинозрителя», что «пересказ не дает представления о том, что в фильме действительно смешно и что вымучено, что свежо, а что отдает нафталином. Заметим лишь: есть в фильме и то, и другое» (Писаревский, 1972: 12).

Киновед Виктор Демин (1937-1993) упрекнул эту комедию в ложном глубокомыслии и назидательности (Демин, 1973: 3).

Но наиболее строг был кинокритик Юрий Богомолов (1937-2023): «Невыразительные люди, едва отличимые лишь по лицам актеров, попадают в откровенно бессмысленные ситуации. … Здесь разыгрывается несколько комедийных сцен, слишком натужных, чтобы стать смешными. …

В подобных случаях правила жанра, поверхностно понятые и спекулятивно использованные, особенно чувствительно мстят за себя. И поражение всегда безоговорочно.

Давно замечено, что в зрительских опросах в графе «худший фильм года» чаще всего фигурируют комедии. Скорее всего, не потому, что они, в самом деле, худшие.

Комедия — это всегда нечто большее, чем жанр, это еще и обещание некоей человеческой общности, которое будучи нарушено, да к тому же самым бесцеремонным образом, особенно задевает и обижает людей» (Богомолов, 1973: 63-65).

У сегодняшних зрителей «Зозуля с дипломом» вызывает реакции самого разного толка:

«Отличнейший, добротный, лёгкий и очень добрый фильм, незаслуженно всеми забытый. А ведь он из разряда тех, который поднимает настроение и не даёт грустить» (Алексей).

«Сценаристам и режиссёрам упрек: несоответствие должности! Актёрам играть просто нечего. Зозуля просто ни-ка-кой!» (Саздинец).

Ох уж эта Настя! СССР, 1972. Режиссер Георгий Победоносцев. Сценарист Валентина Спирина. Актеры: Ира Волкова, Таня Невская, Сергей Кусков, Наталья Гвоздикова, Нина Архипова, Александр Харитонов, Светлана Котикова и др. **16,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Победоносцев (1910–1990) поставил девять фильмов, но в тысячу самых кассовых советских фильмов из его работ вошли только «Спасенное поколение» и «Ох уж эта Настя!».

Пожалуй, школьная лирическая комедия «Ох уж эта Настя!» – единственная работа Г. Победоносцева, с одинаковым энтузиазмом встреченный и зрителями, и кинокритиками.

К сожалению, Ирина Волкова, блестяще сыгравшая главную роль в этом фильме, в кино снималась только в детском возрасте («Две улыбки», «Ох уже эта Настя!», «Ни слова о футболе»).

Поэт и кинокритик Юрий Айхенвальд (1928–1993) писал в журнале «Искусство кино», что фильме «Ох уж эта Настя!» «авторы сыграли на неожиданном совпадении фантазии и реальности. Эта шутливо–игровая форма киноповествования естественна: невозможно, казалось бы, говорить о Настиных фантазиях всерьез. И тем не менее они заслуживают доброжелательства и даже уважения. ... Если бы Настя мечтала неуверенно и робко, соглашаясь в глубине души, что ее ЭОЛИС всего–навсего игра, то характер девочки так не озадачивал бы окружающих. Но в том–то и дело, что Настя убеждена: хотя ее ЭОЛИС – это не экспериментально–опытное строительство в Лисичках, но он тоже имеет право существовать всерьез. В кинофильме создания Настиного воображения обретают особую форму: они живут в кадрах мультипликации. Смысл этого приема не только в том, чтобы разграничить для зрителя область Настиной мечты от окружающей реальности, но и в том, чтобы показать наглядно силу фантазии девочки, ее способность увлечься процессом внутреннего преображения всего, что воспринято извне. Это свойство увлечься и поверить, что мечта, преображающая жизнь, существует всерьез, и есть странность и особенность Настиной натуры. Но странность эта – предпосылка таланта. Может быть, таланта поэта, способного усилием души и воображения создать вдохновляющие своей внутренней правдой строки, может быть, таланта ученого или инженера – ведь для того чтобы осуществлять новое, надо обладать способностью зажечься тем, что пока еще не осуществилось. Сумеют ли взрослые понять эту особую творческую природу Настиной странности? Во всяком случае, авторы фильма оценили ее по достоинству. Они увидели огромные возможности реалистической мечты, «Воздушных замков» на «земных» фундаментах. ... «Звонят, откройте дверь», «Телеграмма» связывали настоящее с прошлым. «Ох уж эта Настя!» от настоящего протягивает нить к будущему. К тому будущему, что уже обретает конкретность – силой творческого воображения, по законам реалистической мечты (Айхенвальд, 1972: 28, 30–31).

Писатель и драматург Юрий Сотник (1914–1997) в своей статье в «Советском экране» также отозвался об этой картине весьма доброжелательно: «Я смотрел эту картину, не отрываясь, от первого до последнего кадра. ... Авторы как бы вселяют нас в сказочный мир, где живет Настя, и мы тут же проникаемся настроением этого смешного и лирического фильма о маленькой неудержимой фантазерке, которой приходится довольно туго, когда она сталкивается с людьми, не понимающими, что такое полет ребячьей фантазии. ... все победы Настя одерживает только в мечтах. Но, помимо мнимых побед, есть еще одна победа, реальная: Настя завоевывает сердца окружающих ее людей. А вместе с ними, разумеется, и сердца зрителей. Картина проникнута мыслью о том, что в возрасте Насти можно неудержимо «врать» о знакомстве с пантерой и вместе с тем оставаться человеком открытым и прямодушным, а можно быть этаким вроде бы правдолюбцем, только «правдолюбец» этот при случае с удовольствием предаст товарища. К этому выводу постепенно приходят герои фильма – ребята и взрослые. И это не все. Умная женщина, тренер по художественной гимнастике, с самого начала видит в Насте натуру одаренную, артистическую. ... комедия требует от режиссера совершенно специфического дарования, а многие режиссеры, к сожалению, не понимают этого. Победоносцев же и в области смешного оказался вполне «своим» (Сотник, 1972: 6–7).

Симпатия зрителей к этой комедии, похоже, безгранична во времени:

«Обожаю этот фильм, хоть мне и 16 лет. Чудесный фильм! Я такая же, как и Настя, также верю в чудеса, пытаюсь быть в хорошем настроении! Ведь жизнь – это само чудо! Не так ли? Просто в него не все верят, поэтому и начинают говорить: «Ты маленькая, в сказки еще веришь, а я вот и не в сказки верю». ... Да Настя и не врала, а только приукрашивала... Она же еще ребенок совсем. ... Мне очень нравиться этот фильм» (А. Новикова).

«Принято воспринимать этот фильм как историю творческого человека, которому так сложно в обществе оставаться самим собой. Но ведь это далеко не все, и не самое главное. Мир "фантазий", в котором живет Настя, выглядит более реальным и осязаемым, чем

"реальный" мир. По сути, он таким и является. Замечательный, легкий и какой–то полумистический эпизод, когда учительница приходит к Насте домой – уличить ее во лжи о существовании сказочной страны Эолис. И тут появляющаяся из ванной сестра – воплощение порядка, дисциплины и здравого смысла – каким–то мягким, мечтательным, отстраненным голосом говорит о том, что их мама улетела в Эолис. А если есть Эолис, почему бы не быть черной пантере? И вот уже учительница сама готова поверить в мир, создаваемый Настей. Вот–вот – и "сказка оживет". ... Вообще, трудно о фильме писать. Он настолько легкий, светлый, чудесный, и при этом настолько глубоко философичный, что само его существование – уже чудо и сказка» (Иренка).

«Вчера впервые посмотрела этот чудесный фильм! Это фильм для тех, кто всегда молод душой, для мечтателей и добрых фантазёров. Это фильм для детей и взрослых. Замечательная игра актёров и особенно Иры Волковой, сыгравшей выдумщицу Настю, мечтающую о чудесной вечно цветущей стране, где все люди и звери добрые, дружат друг с другом. Это один из тех детских фильмов, которые можно отнести к отечественным киношедеврам» (А. Алексеева).

«Великолепный фильм! В детстве его смотрела много раз... Могу смотреть снова и снова. Наверное, потому, что в этом фильме я узнаю саму себя. Я тоже придумывала сказочные страны, необычных друзей–волшебников, летала высоко над облаками... Мне всегда говорили "спустись на землю", а мне было хорошо в придуманном мною мире. И меня так впечатлила игра Иры Волковой, что я невольно подражала ей во многом: и в прическе, и в манерах, и в жестах... И, конечно же, нельзя ни отметить песню "Лесной олень" в неподражаемом исполнении Аиды Ведищевой. Надо верить в чудеса и тогда действительно сказка оживёт» (Ирена).

«Очень хорошо и талантливо сделанный фильм, у режиссера Ю. Победоносцева лучший. Ира Волкова прекрасно сыграла фантазерку Настю, которую не всегда понимают одноклассники и называют врушкой. Действительно, в тогдашней школе еще не было таких диких нравов, как в "Чучеле", тем более – в современных "чернушных" фильмах скандально знаменитой особы с претенциозным древнеримским псевдонимом Гай Германика. Очень красивая музыка Евгения Крылатова, хорошая операторская работа, хотя временами я жалел, что фильм черно–белый, он явно просился в цвет» (Владимир).

«Один из лучших детских фильмов – чистый, светлый и оптимистичный. Все сыграли невероятно точно и талантливо – взрослые и дети. Песня стала жить отдельно от фильма и неспроста, ведь песня очень красива и мелодична. Как же я любила в детстве этот фильм, как он хорошо и легко смотрится сейчас» (Инес).

Аршин Мал–Алан. СССР, 1945. Режиссеры Николай Лещенко, Рза Тахмасиб. Сценаристы Мухтар Дадашев, Сабит Рахман (по одноименной музыкальной комедии Узеира Гаджибекова). Актеры: Рашид Бейбутов, Лейла Бадирбейли, Исмаил Эфендиев и др. **16,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Рза Тахмасиб (1894–1980) поставил шесть игровых полнометражных фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских фильмов вошел только «Аршин Мал–Алан».

Режиссер Николай Лещенко (1908–1954) поставил всего один игровой фильм – «Аршин Мал–Алан».

Музыкальная комедия «Аршин Мал–Алан» про то, как главный героей хотел найти себе невесту, пользовалась большой популярностью, и, говорят, даже понравилась не только Сталину, но и председателю Мао.

В 1965 году в СССР был сделан ремейк этого фильма (эта экранизация собрала в прокате 1966 года 16,6. млн. зрителей)...

Поклонников у ленты 1945 года немало и сегодня:

«Прикольный фильм постоянно наслаждаюсь его просмотром, великолепная музыка все актёры замечательные» (Зарина).

«Очень люблю старые музыкальные фильмы, поэтому и эту ленту смотрела с наслаждением» (Аня).

«Сейчас вновь посмотрела этот чудесный, веселый фильм! Как хорошо, что мы смотрим оригинальную авторскую версию, а не раскрашенный суррогат. Атмосфера старого Баку, костюмы, архитектура – все сделано с блеском и большим мастерством. Рашид Бейбутов неподражаем! Его песни за главного героя и за слугу останутся в золотом фонде советской классики! ... Первоклассный фильм!» (НВЧ).

«Один из самых любимых моих музыкальных фильмов» (Егор).

«Интересно тут и то, что нельзя усмотреть и тени классовой пропаганды. Все положительные герои фильма (и пьесы) являются "классово чуждыми", но изображены с такой симпатией, которая может посоперничать и с Лениным, и с Кировым. Вот вам и тоталитарное идеологическое государство!» (М. Марков).

Весна. СССР, 1947. Режиссер Григорий Александров. Сценаристы Григорий Александров, Александр Раскин, Морис Слободской (по мотивам пьесы А. Раскина и М. Слободского «Звезда экрана»). Актеры: Любовь Орлова, Николай Черкасов, Николай Коновалов, Михаил Сидоркин, Василий Зайчиков, Ростислав Плятт, Фаина Раневская, Рина Зелёная и др. **16,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Александров (1903–1983) поставил 11 полнометражных игровых фильма, многие из которых («Веселые ребята», «Волга–Волга», «Цирк», «Весна», «Встреча на Эльбе», «Русский сувенир») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Быть может, мелодраматическая комедия «Весна» – самый важный фильм Григория Александрова, своего рода исповедь режиссера, где он блестяще создал тот элитно–буржуазный мир, в котором он всегда хотел жить, к которому он всегда стремился, весьма преуспел в этом стремлении, но, разумеется, так и не достиг идеала...

Меж тем, в октябре 1946 года судьба «Весны», по сути, висела на волоске, так как «отснятый по картине «Весна» материал предварительно был обсужден на Художественном совете киностудии Мосфильм. На основании просмотренного материала, совет решил, что работа над картиной по сценарию, ошибочному в самой своей основе, приведет режиссера Г. Александрова и студию Мосфильм к серьезной политической и творческой ошибке. Художественный совет при Министерстве кинематографии признал материал картины «Весна» порочным как с идейной, так и с художественной точки зрения. «Сценарий картины, — говорится в постановлении совета, — может послужить ярким примером безыдейности и аполитичности. Утверждение этого сценария к производству без должной критики является серьезной ошибкой, как Художественного совета, так и Министерства Кинематографии. В показанном материале пороки сценария значительно усугубились в результате режиссерской трактовки и выявились еще ярче. Крупнейшими пороками материала являются низкопоклонство перед Западом, рабское подражание американским буржуазным кинообразцам, слепое перенесение на советскую почву образов, ситуаций, поведения людей, трюков и даже внешней обстановки американских картин, в результате чего получается фальшивое изображение советского общества». В материале картины «Весна» показаны деятели науки, кино и театра. Все они показаны фальшиво, надуманно. Художественный совет при Министерстве, учитывая, что показанный материал составляет три четверти всей картины и что в него, помимо всего, не включены еще наиболее фальшивые и идейно–порочные эпизоды, показанные в студии Мосфильм, признал все направление, принятое в работе над картиной, идейно и художественно порочным, а снятый материал в большей своей части — браком. Но... учитывая настойчивые просьбы режиссера Г. Александрова и руководства студии Мосфильм, дать возможность сделать попытку исправить картину путем переделки сценария и пересъемки эпизодов... Режиссер Г. Александров выпустил свой последний фильм семь лет тому назад. У него было время найти для себя хороший сценарий. Вместо этого за основу сценария «Весна» он взял безыдейную, примитивную пьеску «Звезда экрана», уже снятую с репертуара в театрах. Можно ли предположить, что он сейчас, какой бы срок ему ни дали, сумеет исправить произведение, которое самим же Художественным советом признано ярким примером безыдейности, аполитичности, низкопоклонства перед Западом? И можно ли вообще «исправить» безыдейное произведение? Можно с уверенностью сказать, что никакие переделки

и исправления никогда и никак не помогали безыдейному произведению» (В художественном…, 1946).

Но вот «Весна» все–таки вышла на экраны, и влиятельный кинокритик Ростислав Юренев (1912–2002) откликнулся на нее рецензией: «Является ли «Весна» новой, полной и безоговорочной победой Александрова? Я убежден, что нет. Достоинства фильма очевидны, но и недостатки его многочисленны и велики. … Александров как–то назвал искусство комедии снайперским искусством. Действительно, в комедии особенно точен должен быть прицел, быстры реакция и ориентировка, творца рука. Прицел и ориентировка у Александрова отличные. Однако твердости руки для четкой, острой, комедийной обрисовки своих персонажей у него не хватило. … Фильм радостный, светлый, поистине весенний. Огромное достоинство Александрова — это его жизнерадостное, молодое не изменяющее ему никогда, заставляющее забывать о недочетах его картин, искренне увлекаться его героями, радоваться и смеяться вместе с ними. … Общий тон картины — веселый, весенний, молодой. Тема весны решена, несомненно, удачно. Вторая тема — о «некоторых» ученых. Здесь все как–то зыбко, неопределенно, порою противоречиво. … «Экскурсии» на киностудию и в театр — явно самые слабые эпизоды «Весны» — отяжеляют фильм, путают его драматургическую концепцию, утомляют и сбивают с толку зрителя. Подчас они сделаны изобретательно, сняты превосходно, в них вкраплены очень смешные сценки и персонажи (вызов «дипломатов», гримерша, директор оперетты), но все труды, затраты, изыски и находки всего коллектива создателей «Весны» тонут в пышной безвкусице и драматургической никчемности этих непомерно разросшихся, паразитарных сцен. … Приемы Орловой кажутся преувеличенными, условными, хотя в них есть и легкость и настоящая веселость. Но по мере развития образа Орлова находит в нем все больше и больше человеческих черт. … Особенно это очевидно в Никитиной. Орловой веришь: да, это советская ученая — умная, светлая голова прямой, энергичный характер, доброе, чуткое сердце. И ни на минуту не забываешь, что образ комедиен. Это большая победа, подлинное мастерство. … Ростислав Плятт неистощим на комедийные выдумки, удивительно разнообразен, легок и смешон. Ф. Раневская и он играют фарс, со всеми атрибутами этого непритязательного зрелища. Плятт чихает в шкафу, роняет стеклянную посуду, проваливается сквозь землю и возникает вновь в чудовищных лохмотьях, у него двоится в глазах, он ползает на четвереньках. Раневская сходит с ума, делает кульбиты на лестнице, примеряет нелепые шляпы, капоты, букли, воркует, как голубица, и вращает вытаращенными глазами. И вся эта клоунада, точно и безотказно вызывая смех, нигде не переходит в паясничанье, нигде не заслуживает упрека в нажиме или в дурном вкусе. И если незадачливая Маргарита Львовна очень смешна, но только смешна, — Бубенцов и смешон, и отвратителен, и опасен. Подобно Ильинскому–Бывалову, Плятт–Бубенцов — образ сатирический, образ острый и боевой. Наглость, невежество, разоблачены Пляттом с прекрасной веселой злостью, всеми средствами, со всей силой» (Юренев, 1947).

Сценарист и кинокритик Олег Леонидов (1893–1951) писал, что в «Весне» «удачно использована классическая схема двойников. В нем есть ряд остроумных эпизодов и очень смешных реплик, но законченной интриги, развивающей затронутую в нем тему, не получилось. Есть тут и положения, и роли (например, «домоправительница» Маргарита Львовна и ее роман с Бубенцовым), словно заимствованные из фарсовых стандартов. Постановщик лишь отчасти сумел преодолеть недостатки сценария, восполнить фабульные пустоты и повторы вставными номерами, изобретательным комедийным обыгрыванием каждого положения, каждой детали. И все же … Александров сумел создать веселый, яркий и нарядный фильм. Основной тон творчества Александрова — жизнерадостность и оптимизм. Он видит в жизни ее праздничное начало, и если и в этой, как и в предыдущих своих комедиях, наряду с положительными персонажами, сатирично доказывает пережитки прошлого, то сатира не снижает общего оптимистического тона. Чтобы создать ощущение праздничности, Г. Александров прибегает решительно ко всем изобразительным и выразительным средствам киноискусства — к залитым солнцем натурным кадрам, к эффектным комбинированным съемкам; к исполнению вставных номеров привлекает он такие коллективы, как, в данном случае, балет Большого театра СССР или ансамбль Центрального дома — культуры железнодорожников. Хорошо пользуется Г. Александров последними достижениями кинотехники, обогащая их каждый раз новыми изобретениями. Например, он искусно показывает в одном кадре «двух Орловых», разговаривающих между

собой. Реалистическое переплетается в «Весне» с эксцентрикой, лирика — с юмором, скромная песенка — с бравурным маршем. Профессиональное мастерство Александрова велико. Пластические и звуковые монтажные переходы организуют внутренний ритм музыкальной картины. Оценивая с этой стороны работу постановщика, отмечаешь его умение «выжать» из киноаппарата все, на что он способен. … Много настоящего мастерства и творческой изобретательности вложили в свой труд создатели фильма «Весна» (Леонидов, 1947).

Литературовед и театровед Симон Дрейден (1905–1991) отмечал, что «музыкальная комедия не обязана детально воспроизводить процесс научных изобретений героя. Ясно одно, — и это хорошо передается, — опыты Никитиной одушевлены мечтой о счастье человека, его радости, богатстве его жизни. За формулами виден человек. Тем большее недоумение вызывает показ той области жизни, которая заведомо известна режиссеру и сценаристам. Театр, в котором актриса Шатрова обретает первый успех, показан по голливудскому шаблону буржуазно–мюзикхольного «ревю» — неизменной принадлежности стандартных американских кинокомедий. Чего, чего только нет в этой пестроте песен и танцев: «и черти и цветы», и ковбои, и цыгане, и классические пачки, и русалки, и змей–горынычи, и апаши — все, что угодно, но только не атмосфера сцены, не кулисы советского театра! Это замечание можно отнести и к тому, как показана в «Весне» жизнь киностудии, где снимается фильм «Ученая». Смешно и эффектно столкнуть человека, впервые попавшего в студию, с «живыми» Пушкиным, Глинкой и двумя Гоголями одновременно. Но, как ни сильно было увлечение киноработников исторической тематикой, одними великими тенями прошлого ателье советской киностудия никогда не заселялось. Погоня за внешним эффектом уводит от правды жизни. Между тем жизнь настоящая, не выдуманная, жизнь наших киностудий могла бы дать неисчерпаемый материал для кинообозрения. Далек от жизни и слащаво–глуповатый образ наивного журналиста, бегающего за Никитиной и влюбляющегося в ее двойника. … В «Весне» мы встречаемся с живыми и привлекательными образами новых людей нашей действительности, — и в этом неоспоримое достоинство комедии. Продолжая и развивая творческие поиски, начатые в популярных фильмах «Веселые ребята», «Цирк», «Волга–Волга», «Светлый путь», авторы «Весны» стремятся достойно показать создателей новой культуры, наших советских людей, которых не спутаешь с другими. Утверждая эти новые основы советской кинокомедии, чуждой и враждебной голливудским штампам мещанских ревю, они, однако, не всегда еще последовательны. Отсюда — срывы» (Дрейден, 1947).

Уже в постсоветские времена киновед Марк Кушниров обращал внимания читателей, что Григорий Александров «снял кино про кино. И не только в прямом смысле … Он снял кино про киношное видение, киношное ощущение жизни — наивное, романтическое, забавное… исконно глуповатое и трогательное вместе. … Тут получился некий органичный гибрид лирики и пародии (в том числе и самопародии) … Каждый аттракцион, каждый образный нюанс, в котором он чувствует возможность патетического (прежде всего, патетического) эффекта, он расцвечивает и полирует до блеска почти ненатурального, почти абсурдного. … Барабанно–фанфарная, огнистая, пенисто–карнавальная кода — фирменный знак кинематографа Орловой и Александрова — предстает здесь романтическим, полусказочным путешествием Никитиной в страну «Кинолландию». … Весь этот проход живописует парадный, простодушно–волшебный образ кинематографа — единственно любимый Александровым, единственно его вдохновляющий. И если в этих «картинках» вдруг возникает тень пародии, то совершенно непроизвольно. Просто от чрезмерности, от перебора «красивости» и наивной восторженности» (Кушниров, 1998).

Кинокритика Е. Жерехову в «Весне» «поражает ощущение редкостной, классически бесспорной композиционной красоты каждого кадра. В этой картине соединились своеобразное изящество режиссуры Г. Александрова, творчески освоившего голливудские эталоны прекрасного, и барочная фантазия, безошибочное чувство стиля выдающегося оператора Юрия Екельчика, создавшего роскошные композиции «Весны», одновременно и новаторские, и, как ни парадоксально, законченно академические. … Редкая, виртуозная свобода камеры находит отклик в некоторых режиссерских «вольностях», довольно непривычных для фильма 40–х годов. Вот лицо Любови Орловой на глазах «превращается» в мохнатую звериную маску — из киностудии мы переносимся на театральные подмостки… А вот макет храма Василия Блаженного, который с усилием

тащат по студийным коридорам подсобные рабочие, мягко, «наплывом» сменяется натурными кадрами московских улиц. Эта игра межкадровых стыков пусть отдаленно, но все же напоминает о мощной монтажной выразительности кино 20–х. … «Весна» — во многом также детище своего времени, действие здесь вполне условно по отношению к современности — мы не найдем в фильме ее реальных черт. Все декорации «Весны» и даже натурные кадры очищены от случайностей и некрасивостей, лишены малейшей шероховатости и, в конечном счете, узнаваемого реального облика. … Фильм Г. Александрова — откровенная сказка. Смеясь над строгой, чопорной Никитиной, вначале целиком поглощенной наукой, но постепенно становящейся мягче, женственнее и обретающей, в конце концов, свою любовь, зритель одновременно и сопереживал ей, и сам заново открывал для себя необъятный мир чувств. «Весна» — уже само название картины в 47–м году звучало притягательно–магически, напоминая о весне победы, о возрождении к жизни, о светлой и святой надежде на выстраданное и заслуженное счастье. И не случайно фильм нашел такой горячий отклик в сердцах людей — в полуголодную действительность, куда они вновь возвращались, отрываясь от экрана, они несли с собой остро необходимое им ощущение гармонии и красоты» (Жерехова, 1987).

Киновед Оксана Булгакова уверена, что «Весна» «убеждает нас, что советская женщина так же буржуазна, как и западная красавица, что меха — такие же привычные предметы обихода в ее быту, как икра и шампанское на столе любого пролетария (это утверждала «Книга о вкусной и здоровой пище», впервые вышедшая в 1939 г. и переизданная в 1946, 1948, 1952 гг.). Моделируя советскую женственность, «Весна» в то же время продолжает старые традиции русской идеализации (романсы Глинки на стихи Пушкина) и воспроизводит буржуазные нормы. В фильме нет следов былой деревенской патриархальности. Обе героини помещены в центр Москвы, с узнаваемыми архитектурными аттракционами... Параллельно превращению синего чулка в красавицу артистка кордебалета, дебютирующая на сцене, превращается в солистку, звезду. Женщине опять отведена роль «объекта взгляда». Никакой другой советский фильм не показывает так отчетливо, что женственность — это конструкция, маска, которая может быть примерена и снята. … Но история со сведением двойников — на поверхности сюжета. На уровне глубинных структур фильм работает с традиционными топосами. Один из них — классическая оппозиция сущности и видимости, которая тематизирована на таком же традиционном для нее предмете — женской красоте. … «Весна» построена на противопоставлении видимости и сущности, на неразличении подлинного и неподлинного (в рамках водевильного сюжета). Это балансирование заметно на всех уровнях, вплоть до музыкального, где Дунаевский создает как бы оригинальные мелодии, которые одновременно напоминают классические арии Верди и романсы Глинки. Второй традиционный для советской риторики топос — это противопоставление науки и искусства. Двойники являются представительницами этих двух сфер (их олицетворениями), таким образом, дискурс переводится в аллегорию и ведет в финале к синтезу, который подразумевался с самого начала, только оставался незамеченным, так как игра с видимостями скрывала его. С обнаружением «кинотрюка» (единого тела актрисы Орловой) восстанавливается синтез не только науки и искусства, но и искусства и жизни, чем снимается оппозиция сущности и видимости. Стиль игры Орловой остается при этом очень искусственным, знаковым, сводимым к нескольким маскам: кокетливое подмигивание, поднятая бровь как знак изумления, радость в открытой улыбке, обнажающей несовершенные зубы. Ее сопрано интонирует и совсем бытовые высказывания как мелодии. Искусственность ее игры как нельзя лучше подходит к искусственности среды, в которой движутся ее ткачихи, почтальоны, домработницы. Их быт освобожден от тяжести» (Булгакова, 2010).

Кинокритик Ирина Шилова (1937–2011) в «Режиссерской энциклопедии», назвав «Весну» последней вершиной творчества Г. Александрова, подошла к ней, на мой взгляд, слишком традиционно, подчеркнув, что «в этой картине … возрождаются патетика и эксцентризм, лирика и фантазийность, открываются новые персонажи, появляются актеры, раскрывающие на экране невероятные грани своих дарований. … Комические коллизии, недоразумения, подмены, шутовские приключения призваны поддерживать патриотический пафос замысла, подчеркнуть величие отечественной науки» (Шилова, 2010: 18).

Зато кинокритик и эссеист Александр Тимофеевский (1958–2020) постарался высветить отважную суть режиссерской концепции: «Весна» – насквозь искусственная комедия положений, с блистательной, по линейке выстроенной путаницей, демонстративно безразличная и к психологии, и к правдоподобной детали. ... «Весна» – образцовая антинародная картина. Даже слуги – Раневская и Плятт – здесь социально чуждые, старорежимные. «Простых людей» нет совсем – ни почтальонши Стрелки, ... ни многостаночницы Тани Морозовой, летающей на автомобиле вокруг ВДНХ, ни фирменного финального гимна в честь новой общности, ни, наконец, самой этой общности – советского человека. Зато есть две пары, и обе салонные, одна: ученая и режиссер, вторая: артистка и журналист. В Москве, где они живут, принято иметь домработницу и шофера, элегически бродить по городу, но в случае надобности ездить только на автомобиле. ... Интересно, когда сталинский стиль стали называть «ампиром во время чумы»? Кажется, что это придумал Александров, во всяком случае, свою «Весну» он делает прямо по заветам Вальсингама – «как от проказницы Зимы, запремся так же от Чумы, зажжем огни, нальем бокалы...». У Александрова это пир во славу игры, игра–пир. Сама собой выстраивается линия, казалось бы, безупречная: игра – преображение – свобода. Раневская, конечно же, ринулась в эту прекрасную отчаянную затею. За пятнадцать лет до Феллини Александров делает свои «Восемь с половиной», фильм о том, как снимался этот самый фильм, где главным становится не образ Черкасова и даже не образы Орловой, а образы как таковые. ... Непонятно, когда герои приходят на киностудию и когда ее покидают. Понятно, что они не покидают ее никогда. Москва, превращенная в декорацию, становится грандиозным иллюзионом... Спустя два года после войны кумиры народа, любимцы вождя, лауреаты Сталинской премии сняли фильм про свое частное пространство. Про то, что свобода – это единственная ценностью. Про то, что она невозможна. И про то, что стремиться больше не к чему» (Тимофеевский, 2017: 85, 87–89).

Многие зрители XXI века также считают, что «Весна» – лучшая работа Г. Александрова:

«Дивная волшебная советская сказка с удивительной музыкой. ... И этот фильм настоящий шедевр – "сон упоительный"» (Павлуша).

«Почему–то из всех фильмов Александрова больше всего люблю именно "Весну", ... пересматриваю почти всегда, когда фильм показывают по телевидению, вот и сейчас пересмотрел. Наверное, в первую очередь, из–за прекрасных актеров, прекрасной музыки Дунаевского, из–за общего весеннего настроения фильма. Хотя уже почти наизусть знаю все крылатые фразы, а все равно слушаю их с удовольствием. Одна фраза Рины Зеленой чего стоит: "Такие губы сейчас не носят!" Или словесные "перлы" малокультурного и хамоватого Бубенцова–Плятта. ... По–моему, Александров ещё и явно иронизировал над тогдашним повальным увлечением историко–биографическим жанром в кино, помпезностью театральных спектаклей, над некоторыми деталями театрального и кинематографического быта. Стоит отметить и превосходную операторскую работу Ю. Екельчика, отличное владение световым и тональным рисунком, благодаря которому черно–белое кино кажется почти цветным. (Б. Нежданов).

«Удивительное дело, чем больше смотрю "Весну", тем больше этот фильм мне нравится. Такое получаешь эстетическое удовольствие, которое хочется сравнить разве что с каким–нибудь необыкновенным гурманским блюдом. При этом каждый раз замечаются моменты, упущенные годами ранее. К примеру, сегодня, наконец, схватила один интересный "междустрочный" посыл, когда герои Орловой и Черкасова прогуливаясь по киностудии как раз под огроменной надписью «Не курить»! На поверхности лежит явный саркастический намек в сторону расхождения лозунгов и реальности» (Аквамарин).

Подкидыш. СССР, 1940. Режиссер Татьяна Лукашевич. Сценаристы Агния Барто, Рина Зелёная. Актеры: Вероника Лебедева, Фаина Раневская, Пётр Репнин, Ростислав Плятт, Рина Зелёная, Ольга Жизнева и др. **16,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Татьяна Лукашевич (1905–1972) поставила 13 полнометражных игровых фильмов, 8 из которых («Подкидыш», «Свадьба с приданым», «Учитель танцев»,

«Анна Каренина», «Аттестат зрелости», «Заре навстречу», «Слепой музыкант», «Ход конем») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Наверное, комедия «Подкидыш» – сегодня самый популярный фильм Татьяны Лукашевич, до сих пор востребованный миллионами зрителей. Ну, а бенефисная роль Фаины Раневской до сих пор вызывает полный восторг аудитории…

В годы выхода «Подкидыша» в прокат писатель, сценарист и кинокритик Виктор Шкловский (1893–1984) писал, что «искусство не создаётся судорогой, насупленными бровями, напряжением, вымучиванием гениального сценария. Комедия создаётся лёгким сердцем, доверием к своему времени, пониманием сущности мастерства и весёлым умением, которое освобождает от видимого напряжения и даёт возможность размещать роль по обе стороны координат зрительского внимания, трогая и смеша его. Это не значит, что лента очень хорошая: она значительная» (Шкловский, 1940: 5).

Публицист и кинокритик Семен Трегуб (1907–1975) отметил на страницах «Правды», что история подкидыша «в дореволюционных условиях звучала драматично, в наших условиях звучит комедийно. Старые понятия мертвы», однако потом отругал комедийную скороговорку Рину Зеленой, так как она, якобы, «оказалась на экране невнятной, а потому утомительной» (Трегуб, 1940: 6).

Позитивно откликнулся на премьеру «Подкидыша» и журналист, сценарист и кинокритик Михаил Долгополов (1901–1977), назвавший в «Известиях» эту комедию «приятной, лёгкой и поучительной» (Долгополов, 1940: 3).

Уже в XXI веке киновед Виктор Филимонов писал, что картина «Подкидыш» «была наполнена воздухом, в ней дышало пространство Москвы, которое разворачивалось в картине как пространство веселого детского путешествия пятилетней героини Наташи, убежавшей из–под контроля скучных взрослых. … Милая, непритязательная, веселая кинокомедия, лишенная какого бы то ни было идеологического напряжения… Эта картина Лукашевич поистине уникальна. Её уникальность становится очевидной, если вспомнить время, в которое она возникла, – коллективизация и милитаризация страны в условиях тоталитарного режима… А на экране рождался мир, как бы ничего об этом знать не желающий. Возникла детская страна Утопия» (Филимонов, 2010: 274–275).

Примерно об этом же, но уже с акцентом на идеологию, писали Всеволод Коршунов и Александра Селиванова, утверждая, что в «Подкидыше» используется «классическая завязка сказочно–приключенческой истории, всё по Проппу: отлучка кого–то из взрослых, запрет, нарушение запрета. Однако дальше Пропп отменяется: ведь девочка оказывается не в иномире, не в тридевятом царстве, не в сказочном лесу, а в сталинской Москве. Это залитый солнцем, летний, почти курортный город — скверы, бульвары, пруды, детские площадки, просторные проспекты и шумные улицы. Героиня — и зритель вместе с ней — совершает экскурсию по новой Москве, преобразившейся во второй половине 1930–х: попадает на Манежную площадь и улицу Горького после реконструкции 1938 года, видит недавно открытые станции метро и только что построенные Библиотеку имени Ленина… Перед нами утопический футурополис, идеальный город–сад, город–предписание — такими в скором будущем должны стать все советские города. Разумеется, в этом пространстве утопии девочке не грозит опасность… Все конфликты связаны со второстепенными, боковыми сюжетами, главная героиня и ее линия освобождены от острых коллизий. В этом фильме уже вызревает на практике будущая теория бесконфликтности, которая спустя десятилетие станет главным инструментом лакировки действительности. Поэтому приключенческий сюжет остается лишь формальной рамкой, ни один из его механизмов не применен в полной мере: нет двоемирия и границы с иномиром, порога и его хранителя, нет дарителя и помощника, нет и антагониста как такового. Не открывается новый хронотоп, никто из героев не проникает в то, что формалисты называли авантюрным временем, которое течет иначе, чем обыденное: авантюрный хронотоп отменяет нормы нашего мира, обнуляет привычные навыки и требует, чтобы герой овладел новыми, стал другим. В «Подкидыше» Татьяны Лукашевич острота приключенческого сюжета уступает место идеологическим постулатам, которые, хоть и не проговариваются в лоб, читаются между строк: ты — независимо от возраста — маленький, и ты под присмотром, с теми, кто ведет себя хорошо, ничего страшного не случится, они в безопасности. «Подкидыш» — не приключение и не сказка, а, скорее, фильм–колыбельная… Убаюкивающая рефлексию

колыбельная для инфантильной аудитории тоталитарного общества» (Корушунов, Селиванова, 2018).

Многие зрители обожают комедию «Подкидыш» до сих пор:

«Успех этого фильма в его правдивости. Вот смотришь, и, кажется, сам погружаешься это время, видишь героев, идешь по старой Москве. Думаю, что Москва здесь показана лучше, чем в любом другом фильме того времени. А как прекрасно играют все актеры от главной маленькой героини до милиционера. Ну а дуэт Раневской и Репнина – Ляли и Мули – это классика» (Перепрыгина).

«Сегодня опять с большим удовольствием посмотрела этот фильм. Ф. Раневская, Р. Плятт, Р. Зеленая – гениальны! Они подтвердили свою гениальность всей своей жизнью. А девочка... слов нет! Может быть и хорошо, что у нее была эта единственная роль в кино. Она запомнилась нам прекрасным, талантливым ребенком» (В.И.С).

Литература

Абрамова Д. Переполох в больших Угородах // Советский экран. 1985. № 23. С. 8–9.

Абрамова Д. Ребята настоящие // Советский экран. 1979. № 11. С. 7.

Агишева Н. Механика счастья // Советский экран. 1986. № 1. С. 10.

Агишева Н. Поэзия комического // Искусство кино. 1979. № 12. С.45–52.

Айхенвальд Ю. Настя из страны ЭОЛИС // Искусство кино. 1972. № 7. С. 25–31.

Александров Г. «Русский сувенир» // Советский экран. 1960. № 5. С. 10–11.

Алешичева Т. Девушка без адреса / Лучшие фильмы на свете. «Тот, кто тебя понимает и рад тебе, недотепе»: критики о фильмах Рязанова // Афиша [Воздух]. 4.12.2015. https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/tot–kto–tebya–ponimaet–i–rad–tebe–nedotepe–kritiki–o–filmah–ryazanova/

Алперс Б. Комедия и героический жанр. 21.03.1936 // Алперс Б. Дневник кинокритика. 1928–1937. М.: Фонд Новое тысячелетие, 1995.

Анашкин С. Парад диковин // Искусство кино. 1999. № 3. С. 114–124.

Андреев Ф. Звезда экрана // Спутник кинозрителя. 1974. № 10. С. 12-13.

Андреев Ф. Рождение мечты // Советский экран. 1982. № 11. С. 6–7.

Андреев Ф. С помощью невероятного изменить очевидное // Советский Экран. 1984. № 18. С. 10–11.

Анисимов И. «Трактористы» // Правда. 4.06.1939.

Аннинский Л. Похвальное слово Викниксору, ценителю латыни // Экран 1967–1968. М.: Искусство, 1968. С.53–55.

Арсеньев А. Чему смеются куклы? // Советский экран. 1964. № 2. С. 14.

Асаркан А. Карточный домик // Советский экран. 1975. № 6. С. 5.

Багаутдинов А., Кирпикова М. Дикий, дикий пляж // Colta.ru. 24.08.2018. https://www.colta.ru/articles/cinema/18915–dikiy–dikiy–plyazh

Багров П. Анненский Исидор Маркович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 25–28.

Бакис С. «Королева бензоколонки» 29.06.2011. https://bakino.at.ua/publ/nikolaj_litus_aleksej_mishurin/quot_koroleva_benzokolonki_quot/17–1–0–25

Бакис С. «Русский сувенир». 2011. http://bakino.at.ua/publ/grigorij_aleksandrov/quot_russkij_suvenir_quot/43–1–0–64

Бауман Е. "Закачался некрашенный пол..." // Советский экран. 1975. № 18.

Бауман Е. "Закачался некрашеный пол» // Советский экран. 1975. № 18.

Бауман Е. Бюрократ, новатор и пара влюбленных в придачу // Экран 1966–1967. М.: Искусство, 1967. С.173–175.

Бауман Е. Испытание выигрышем // Искусство кино. 1969. № 1. С. 44-50.

Бауман Е. Чао–какао! // Советский экран. 1982. № 20. С. 6–7.

Бауман Е. Вот она — весёлая кинокомедия // Советская культура. 12.05.1959.

Белявский М. Чудак из пятого «Б» // Спутник кинозрителя. 1973. № 9.

Беляева Г., Михайлин В. «По приютам я с детства скитался»: Перековка беспризорников в советском кино // Отечественные записки. 2014. № 2 (59).

Блейман М. Наконец комедия // Советский экран. 1959. № 10. С. 6–7.

Блейман М. Просчет // Искусство кино. 1968. С. 54–55.

Блейман М. Удача ли это, джентльмены? // Искусство кино. 1972. № 6. С. 65–71.

Блейман М., Вартанов А. Фильм — обозрение или фильм — раздумье? // Советский экран. 1964. № 12. С. 3–4.

Богомолов Ю. «Курьер» // Спутник кинозрителя. 1987. № 6. С.1.

Богомолов Ю. К вопросу о всеобщей коммуникабельности // Советский экран. 1975. № 22. С. 2–3.

Богомолов Ю. Карнавальный день // Советский экран. 1973. № 14. С. 7–8.

Богомолов Ю. Между нами мужчинами...// Советский экран. 1983. № 7. С. 6–7.

Богомолов Ю. Над кем смеемся? // Искусство кино. 1973. № 9. С. 62-65.

Богомолов Ю. Равнение на рампу // Искусство кино. 1971. № 9. С. 47–56.

Богомолов Ю., Кушниров М. Режиссер, который смеется... // Советское кино. 7.09.1963.

Божович В. Игра любви и случая // Советский экран. 1978. № 2. С. 2–3.

Большаков И. Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны. М.: Госкиноиздат, 1950.
Большаков И. Советское киноискусство в послевоенные годы. М.: Знание, 1952. 40 с.
Брашинский. М. Леонид Гайдай // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. 1. СПб, 2001
Булгакова О. Советские красавицы в сталинском кино // Советское богатство. СПб.: Академический проект, 2002.
Булгакова О. Советская красавица. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: НЛО, 2010.
В Художественном совете при Министерстве кинематографии // Советское искусство. 18.10.1946.
Вартанов А. Со знаком «плюс» // Искусство кино. 1963. № 9. С. 49-50.
Велембовская И. Наломал немало дров… //Советский экран. 1984. № 12. С. 8–9.
Весенин Е. Спасайся, кто может!.. // Крокодил. 1960. № 23. С. 11.
Вишневская И. Зло от доброты // Искусство кино. 1980. № 9. С. 54–61.
Волков, А., Милосердова Н. Гайдай Л.Й. // Кино: режиссерская энциклопедия. Т.1. М.: НИИК, 2010. С. 109–112.
Вольфсон И. «Поддубенские частушки // Советский экран. 1957. № 13. С. 7–8.
Габрилович Е. «Трактористы» // Вечерняя Москва. 2.06.1939.
Галаджева Н. Олег Даль. М.: Киноцентр, 1989.
Галанов Б. Пропал смех // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С. 104–106.
Геннадьев И. «Сегодня – новый аттракцион» // Советский экран. 1966. № 2. С. 7.
Гинзбург С. Художественные фильмы о борьбе советского народа против фашистских захватчиков // Очерки истории советского кино. Т. 2. (1935–1945). М.: Искусство, 1959.
Гладков А. Впервые на экране // Искусство кино. 1957. № 11. С. 105-107.
Говард Д. Советская бондиана // Theory & Practice. 2016. https://theoryandpractice.ru/posts/14618–sovetskaya–bondiana–kinoved–devid–govard–razbiraet–stsenariy–brilliantovoy–ruki
Горелов Д. [«Курьер»] // Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст. Т. IV. СПб.: Сеанс, 2002. С. 356.
Горелов Д. Родина слоников. М.: Флюид ФриФлай, 2018. 384 с.
Гращенкова И. Воинов К.Н. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 105–107.
Гращенкова И. Иванов–Барков Е.А. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК,2010. С. 193–194.
Гращенкова И. Карелов Е.Е. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 217–219.
Гринберг И. «Карьера Димы Горина» // Советский экран. 1961. № 14. С. 8–9.
Громов Е. Вокзал надежды («Вокзал для двоих») // Экран 1982–1983. М.: Искусство, 1985. С.81–85.
Громов Е. Острые пики комедии // Литературная газета. 1973. 29.08.1973. С. 8.
Громов Е. Ответработник и любовь // Советский экран. 1987. № 22. С. 8–9.
Грошев А. и др. Краткая история советского кино. М.: Искусство, 1969. 616 с.
Грошев А. Образ советского человека на экране. М.: Госкиноиздат, 1952.
Гулин И. Повесть о настоящем советском человеке // Коммерсантъ Weekend. 2020. № 8. С. 26. https://www.kommersant.ru/doc/4284434#id1873884
Гульченко В. Неслужебный роман //Советский экран. 1983. № 8. С. 6–7.
Гульченко В. Светлая дорога домой // Советский экран. 1978. № 7. С. 2.
Дашевич В. Воспоминания о Пырьеве. Киноведческие записки. 2001. № 53. http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/734/
Дашкова Т. «Русский сувенир» Григория Александрова: на границе двух эпох, или Великая ломка // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Под ред. Е.Р. Ярской–Смирновой, П.В. Романова. М.: Вариант, ЦСПГИ, 2009. 371–394.
Дашкова Т. «Цирк» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. 552 с.
Дементьев А. О жанре и душе // Советский экран. 1988. № 5. С.17.
Демин В. «Добряки» // Спутник кинозрителя. 1980. № 7.
Демин В. «Ты – мне, я – тебе» // Спутник кинозрителя. 1977. № 8. С. 10–11.
Демин В. В жанре смеха («Иван Васильевич меняет профессию») // Экран 1973–1974. М.: Искусство, 1975. С.48–51.
Демин В. Вокруг «среднего фильма» // Искусство кино. 1967. № 12. С. 80–84.
Демин В. Заговор серьезных // Советский экран. 1973. № 2. С. 3.
Демин В. История с моралью // Советский экран. 1982. № 20. С. 6–7.
Демин В. Маски по имени «Вицин» // Советский экран. 1975. № 1.
Демин В. Родимая наша нечисть // Советский экран. 1990. № 18.
Демин В. Синие зайцы. Смешное и серьезное в кинокомедии // Литературная Россия. 1973. 9.11.1973. С. 13.
Добренко Е. До самых до окраин // Искусство кино. 1996. № 4.
Добротворская К. «Цирк» Г.В. Александрова. К проблеме культурно–мифологических мифологий // Искусство кино. 1992. № 11. С. 28–33.
Добротворский С. И задача при нем… // Искусство кино. 1996. № 9. https://seance.ru/articles/gayday/
Добротворский С. Шестьдесят лет под куполом Цирка // Коммерсант. 16.08.1996.
Долгополов М. «Веселые ребята» // Смена. 1934, май.
Долгополов М. «Подкидыш» // Известия. 25.01.1940. № 19. С. 3.

Долин А. «Берегись автомобиля». Лучшие фильмы на свете. «Тот, кто тебя понимает и рад тебе, недотепе»: Критики о фильмах Рязанова // Афиша [Воздух]. 2015. 4 декабря. https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/tot–kto–tebya–ponimaet–i–rad–tebe–nedotepe–kritiki–o–filmah–ryazanova/

Долинский М., Черток С. Смех и печаль // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.107–109.

Дрейден С. «Весна» // Ленинградская правда. 1947. 11 июля.

Ермолаева А. «Небесный тихоход» // 25–й кадр. 21.08.2010. http://www.25–k.com/page–id–869.html

Ермолаева А. «Свинарка и пастух» // 25–й кадр. 21.08.2010. http://www.25–k.com/page–id–866.html

Ерохин А. Фирма веников не вяжет // Спутник кинозрителя. 1988. № 12. С. 12–13.

Жданова М. Русская классика на экране. М.: Белый город, 2018. С. 85–87.

Жежеленко М.Л. Советская кинокомедия (1930-1980-е годы). СПб.: ГНИИ «Институт истории искусств», 2008. 118 с.

Жерехова Е. «Весна», СССР (1947) // Искусство кино. 1987. № 10.

Заика В. Требуется принц // Искусство кино. 1979. № 6. С. 45–53.

Зак М. Обойдёмся без тамады // Искусство кино. 1967. № 7. С. 82–85.

Заславский Д. Комедия «Цирк» заставляет советского зрителя хорошо и весело смеяться // Правда. 16.05.1936.

Зельвенский С. «Забытая мелодия для флейты» / Лучшие фильмы на свете. «Тот, кто тебя понимает и рад тебе, недотепе»: Критики о фильмах Рязанова // Афиша [Воздух]. 2015. 4 декабря. https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/tot–kto–tebya–ponimaet–i–rad–tebe–nedotepe–kritiki–o–filmah–ryazanova/

Зельдович Г. «Цирк» // Искусство кино. 1936. № 7. С. 39.

Золотусский И. Не может быть. Смех Зощенко и смех Гайдая // Советский экран. 1976. № 1.

Зоркая Н. Свой фильм // Искусство кино. 1966. № 9. С. 14–21.

Зоркая Н. Эльдар Рязанов // Мастера советского кино. М.: Искусство, 1974. 199 с.

Зоркая Н. Сквозь видимый миру смех... // Искусство кино. 1971. № 11.

Зоркая Н., Зоркий А. Заметки о режиссере: Георгий Данелия. М., 1982.

Зоркий А. «Иван Васильевич» меняет ... экспрессию // Искусство кино . 1974. № 1. С. 78–79.

Зоркий А. «Опасно для жизни» // Советский экран. 1985. № 11. С. 6–7.

Зоркий А. «Самая обаятельная и привлекательная» //Спутник кинозрителя. 1985. № 12. С. 3.

Зоркий А. Будни // Советский экран. 1966. № 13. С. 4–5.

Зоркий А. В очереди за гаражами... // Советский экран. 1980. № 11. С. 4–5.

Зоркий А. Георгий Данелия // Советский экран. 1980. № 7.

Зоркий А. Девушке, какой попало // Советский экран. 1971. № 9. С. 4–5.

Зоркий А. Мимино – по–грузински «Сокол» // Экран 1976–1977. М.: Искусство, 1978. С.208–209.

Зоркий А. Рая, Ванюша и аэростат // Искусство кино. 1968. № 5. С.81–84.

Зоркий А. Силы небесные и земные // Советский экран. 1985. № 21. С. 8.

Иванов М. «За двумя зайцами». 2001. https://www.film.ru/movies/za–dvumya–zaycami

Иванов М. «За спичками // Film.ru. 2002. https://www.film.ru/movies/za–spichkami

Иванова Т. «Королевская регата» // Спутник кинозрителя. 1967. № 6. С. 8

Иванова Т. Мера всего – человек // Советский экран. 1983. № 3. С. 6–7.

Игнатьева М. Ни на кого не похожи // Советский экран. 1982. № 7. С. 8.

Игнатьева Н. Весело о серьёзном // Литература и жизнь. 24.06.1959.

Игнатьева Н. На краю беды // Искусство кино. 1975. № 10. С. 45–54.

Игнатьева Н. Озорное, веселое // Искусство кино. 1962. № 4. С. 24-27.

Игнатьева Н. Разрушение замысла. 1976. № 1. С. 67-75.

Игнатьева Н. Расширяя границы жанра // Искусство кино. 1967. № 3. С. 31–34.

Игнатьева Н. Антураж или искусство? // Театр. 1960. № 10. С. 143.

Игнатьева Н. Поставим запятую // Искусство кино. 1972. № 9. С. 28–34.

Иенсен Т. ...а если мы войдем в экран // Искусство кино. 1975. № 7. С. 43–51.

Ильина Н. Безграничные возможности кино // Советский экран. 1974. № 24. С. 7–8.

Ильина Н. Интересная новация // Искусство кино. 1974. № 6. С. 51–57.

Ильина Н. К методологии рецептурного фильма // Искусство кино. 1971. № 9. С. 56–64.

Иофьев М. Фабула без психологии // Искусство кино. 1957. № 2.

Ирин Н. «Карнавальная ночь» или утопия // Культура. 28.12.2016. https://portal–kultura.ru/articles/provereno–vremenem/150028–karnavalnaya–noch–ili–utopiya/?print=Y&CODE=150028–karnavalnaya–noch–ili–utopiya

Кабо Л. Привет от Бори Збандуто // Искусство кино. 1973. № 8. С. 78-85.

Кагарлицкая А. «Человек с бульвара Капуцинов» // Спутник кинозрителя. 1987. № 12. С. 5–7.

Казакова Р. Эта счастливая осенняя пора... // Советский экран. 1982. № 22. С. 6–7.

Календарова В.В. Жанр спортивного фильма в СССР и конструирование идеального образа «советского человека» (на примере х/ф «Вратарь», 1936 г.) // Интерактивная наука. 2018. № 5 (27). С. 17-19.

Калентьева Л. «Зайчик» // Ленинградская правда. 27.06.1965.

Кандыбовы Е. и др. Дорогой Крокодил! // Крокодил. 1967. № 4. С. 6.

Капралов Г. О дурном вкусе и высоком искусстве // Советский экран. 1960. № 23. С. 6–7.

Капралов Г. «Борьба за человека никогда не кончается» // О Шукшине: Экран и жизнь / Сост. Л. Федосеева–Шукшина и Р. Черненко. М.: Искусство, 1979. С. 31–53.

Карнавал // Спутник кинозрителя. 1982. № 6.

Карнавальная ночь // Советский экран. 1957. № 1. С. 5.

Кичин В. «Любовь и голуби» // Советский экран. 1984. № 23. С. 12–13.

Кичин В. Все ружья стреляют // Искусство кино. 1973. № 11. С. 31–39.
Кичин В. Импровизация на тему… // Искусство кино. 1984. № 6. С. 22–28.
Кичин В. Ковбои с «Мосфильма» // Советский экран. 1988. № 8. С. 10–11.
Кичин В. Чрезвычайное происшествие // Искусство кино. 1975. № 4. С. 50-59.
Кладо Н. Полюсы комедии // Московский комсомолец. 1973. 24.10.1973. С. 4.
Кладо Н. Радости и огорчения // Советский экран. 1960. № 5. С. 4–5.
Ковалов О. Геннадий Полока и его парадоксы // Синематека. 15.07.2010. http://www.cinematheque.ru/post/143318
Ковалов О. Русская кинодвадцатка. «В шесть часов вечера после войны» / Радио «Свобода». 24.05.2011. https://www.svoboda.org/a/24204596.html
Коваль Ю. Из старого арсенала // Искусство кино. 1967. № 5. С. 53–55.
Кожухова Г. Ильф, Петров и другие // Экран 1971–1972. М.: Искусство, 1972. С.72–74.
Кожухова Г. Просто комедия // Правда. 1973. 24.09.1973. С. 4.
Козинцев Г. Так нужно говорить о героях // Кадр. 5.02.1936.
Кокарева И. «Трембита» // Спутник кинозрителя. 1968. № 11. С.13.
Корниенко И.С. Киноискусство Советской Украины. Страницы истории. М.: Искусство, 1975. 240 с.
Коршунов В., Селиванова А. Город–предписание. «Подкидыш» на крыше «Родины» // Colta. 2.08.2018. https://www.colta.ru/articles/cinema/18739–gorod–predpisanie
Котенко С. Тамара Макарова // Актеры советского кино. Вып. 1. М.: Искусство, 1964.
Кремлев Г. Адрес героини // Искусство кино. 1958. № 4. С. 43-49.
Кремлев Г. Михаил Калатозов. М.: Искусство, 1964.
Кремлев Г. Против Огурцовых // Искусство кино. 1957. № 2.
Кринкин И. Реализм и натурализм в творчестве художников кино // Искусство кино. 1936. № 1.
Крючков Ю. «Спортлото–82», или Старые приключения Шурика // Труд. 1982. 7.09.1982.
Кудрявцев С. «Беспокойное хозяйство». 30.09.2006. https://kinanet.livejournal.com/91820.html
Кудрявцев С. «Бриллиантовая рука». 2006. https://kinanet.livejournal.com/283045.html
Кудрявцев С. «Дамы приглашаю кавалеров». 3.05.2007. https://kinanet.livejournal.com/757977.html
Кудрявцев С. «Деловые люди». 30.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/476807.html
Кудрявцев С. «Добряки». 23.03.2007. https://kinanet.livejournal.com/625642.html
Кудрявцев С. «Женя, Женечка и "катюша"». 17.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/522940.html
Кудрявцев С. «Зайчик». 12.12.2006. https://kinanet.livejournal.com/329013.html
Кудрявцев С. «Здравствуй и прощай». 21.07.2007. https://kinanet.livejournal.com/979864.html
Кудрявцев С. «Карнавал». 15.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/431925.html
Кудрявцев С. «Моя любовь». 13.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/516508.html
Кудрявцев С. «Музыкальная история». 29.11.2006. https://kinanet.livejournal.com/278900.html
Кудрявцев С. «Мы из джаза». 28.06.2007. https://kinanet.livejournal.com/904172.html
Кудрявцев С. «Начальник Чукотки». 30.06.2007. https://kinanet.livejournal.com/910992.html
Кудрявцев С. «Не может быть!». https://kinanet.livejournal.com/394922.html
Кудрявцев С. «Опекун». 4.07.2007. https://kinanet.livejournal.com/678554.html
Кудрявцев С. «Осенний марафон». 26.09.2006. https://kinanet.livejournal.com/77302.html
Кудрявцев С. «Полосатый рейс». 28.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/471271.html
Кудрявцев С. «Республика ШКИД. 16.03.2007. https://kinanet.livejournal.com/608080.html
Кудрявцев С. «Свадьба». 15.11.2006. https://kinanet.livejournal.com/237009.html
Кудрявцев С. «Точка, точка, запятая…». 1973. https://kinanet.livejournal.com/640906.html
Кудрявцев С. «Укротительница тигров». 2007. https://kinanet.livejournal.com/65738.html
Кудрявцев С. «Учитель пения». 1973. https://kinanet.livejournal.com/838547.html
Кудрявцев С. «Я шагаю по Москве». 27.11.2006. https://kinanet.livejournal.com/274762.html
Кудрявцев С. Лирическая милицейская комедия. 18.05.2007. https://kinanet.livejournal.com/806180.html
Кузнецов М. «Пушки к бою едут задом…» // Советский экран. 1966. № 16. С. 1–2.
Кузнецов М. Дебют, обещающий многое… // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 136–142.
Кузнецов М. Смех стоит стеной // Комсомольская правда. 1973. 6.10.1973. С. 2.
Кузнецов М. Тринадцатый стул мастера Гамбса // Советский экран. 1971. № 22. С. 2–3.
Кузнецов М. Чувство смеха // Советский экран. 1967. № 7.
Кузнецова М. С тревогой («Родня») // Экран 1982–1983. М.: Искусство, 1985. С.90–93.
Кузьмина Л. Егоров Юрий Павлович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 171–174.
Кузьмина Л. Марягин Л.Г. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 290–292.
Курган О. И в шутку, и в серьез // Советский экран. 1981. № 24. С. 6.
Кучкина О. «Я должен, я обязан, я буду…» // Искусство кино. 1983. № 2. С. 54–61.
Кушниров М. Светлый путь, или Чарли и Спенсер. М.: Терра–Книжный клуб, 1998.
Лаврентьев С. «Сердца четырех» // Искусство кино. 1991. № 8. С. 110–111.
Ларгина Н. Дорман Вениамин Давидович // // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 157–159.
Левшина И. В жизни и в искусстве // Искусство кино. 1962. № 3. С. 122-125.
Левшина И. С авторской волны // Экран 1966–1967. М.: Искусство, 1967. С.105–111.
Леонидов О. Ненужное подражание // Вечерняя Москва. 1940. № 159 (4987). 12.10.1940.
Леонидов О. «Весна» // Советское искусство. 4.07.1947.
Лесникова Е. Жил певчий дрозд // Урал. 2004. № 9.
Липков А. «Любовь и голуби» // Спутник кинозрителя. 1984. № 8. С. 3–4.
Липков А. Щедрость // Экран 1969–1970. М.: Искусство, 1970. С.46–49.

Лордкипанидзе Н. Глазами Гашека // Искусство кино. 1963. № 4. С. 94-97.
Лордкипанидзе Н. Самое опасное // Экран 1966–1967. М.: Искусство, 1967. С.178–181
Лордкипанидзе Н. Основание для доверия // Искусство кино. 1961. № 8. С. 22–25.
Лучанский М. Любовь Орлова // Искусство кино. 1940. № 10. С. 49–50.
Лындина Э. Граник Анатолий Михайлович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 136–139.
Лындина Э. Лукинский Иван Владимирович // Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 277.
Львовский М. Логика жанра // Искусство кино. 1964. № 3. С. 26-28.
Макаров А. «Акселератка» // Спутник кинозрителя. 1987. № 11. С. 12–13.
Марголит Е. «Вокзал для двоих» / Лучшие фильмы на свете. «Тот, кто тебя понимает и рад тебе, недотепе»: Критики о фильмах Рязанова // Афиша [Воздух]. 4.12.2015. https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/tot–kto–tebya–ponimaet–i–rad–tebe–nedotepe–kritiki–o–filmah–ryazanova/
Марголит Е. «Семеро смелых» // Сеанс. 1993. № 8.
Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960–х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. 560 с.
Марголит Е. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития (Краткий очерк истории художественного кино) // Киноведческие записки. 2004. № 66.
Маркова Ф. О трудностях «легких дорог» // Советский экран. 1981. № 24. С. 6.
Маслова Л. Мымра нашего времени // Коммерсантъ. 2011. № 47. С. 14. 21.03.2011. https://www.kommersant.ru/doc/1604981
Маслова Л. «Печки–лавочки»: Крестьянин торжествует // Воспоминания о Шукшине / Сост. Л. Аркус, В. Степанов, А. Чечот. М.: Фонд «Формула успеха» им. В.М. Шукшина, 2017. С. 131–142. .
Масловский Г. Представьтесь, пожалуйста! // Искусство кино. 1988. № 11. С. 64–68.
Мачерет А. «Горячие денечки» // Кино. 5.05.1935.
Мачерет А. Выразительная простота // Кино. 1936. № 9.
Мачерет А. Оптимистическая трагикомедия // Советский экран. 1969. № 23. С. 2–3.
Медведев А. Вопросы после фильма // Искусство кино. 1984. № 3. С. 22–37.
Медведев А. Оглянись в печали // Советский экран. 1980. № 1. С. 4–5.
Медведев Б. Не буква, а суть... // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С. 92–95.
Медведев Б. Один и тринадцать // Искусство кино. 1960. № 6.
Медведева Г. Репертуар: свет и тени // Советский экран. 1965. № 17. С. 4–5.
Милосердова Н. Данелия Г.Н. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 143–147.
Милосердова Н. Мельников В.В. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 302–306.
Михайлова П. В соседнем районе жених украл члена партии! // Независимая газета. 2.04.2012.
Михалкович В. «Ты течешь как река...» // Советский экран. 1977. № 18. С. 4–5.
Михалкович В. «Усатый нянь» // Спутник кинозрителя. 1978. № 5. С. 8.
Михалкович В. Пигмалион среди нас // Искусство кино. 1978. № 2. С. 38–48.
Молодой коммунар. 1969. № 154, 3.07.1969.
Молоков В. «Семеро смелых» // Правда. 4.02.1936.
Москвитин Е. Разгадывая Гайдая // Огонёк. 2013. № 3. С. 44.
Нефедов Е. «Афоня» // All of Cinema. 2015. 15.09.2015. http://allofcinema.com/afonya–afonya–1975/
Нефедов Е. «Джентльмены удачи» // Wold Art. 2006. 7.08.2006. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4318
Нефедов Е. «Иван Васильевич меняет профессию». World Art. 2006. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4277
Нефедов Е. «Кавказская пленница». World Art. 2006. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4278
Нефедов Е. «Карнавальная ночь» // World Art. 23.12.2007. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=2172
Нефедов Е. «Курьер» // Word Art. 2008.17.05. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=5591
Нефёдов Е. «Родня» // All of Cinema. 17.01.2017. http://allofcinema.com/rodnya–rodnya–1982/#ixzz6UKqGCm1o
Нефедов Е. «Самая обаятельная и привлекательная» // All of Cinema. 05.04.2017. http://allofcinema.com/samaya–obayatelnaya–i–privlekatelnaya–samaya–obayatelnaya–i–privlekatelnaya–1985/#ixzz6DNfbYX9c
Нефедов Е. «Служебный роман» // Word Art. 2009. 8.06.2009. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4482
Нефедов Е. «Трактористы» // All of Cinema. 21.11.2017. http://allofcinema.com/traktoristyi–traktoristy–1939/#ixzz6I55K6tnh
Нефедов Е. «Человек с бульвара Капуцинов» // World Art. 20.02.2012. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4304
Нефедов Е. Бриллиантовая рука // World Art. 2006. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4276
Никольский А. Для пущего смеха... // Крокодил. 1967. № 2. С. 8.
Новицкий Е. Десять лучших комедий Гайдая. 30.01.2018. https://www.irk.ru/afisha/articles/20180130/comedy/
Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. 552 с.
Об идейности в киноискусстве // Правда. 29.09.1943.
Орлов В. Спящий лев комедии // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.110–114.

Орлов В. Чуть–чуть… // Советский экран. 1966. № 7. С. 6–7.
Писаревский Д. Зозуля с дипломом // Спутник кинозрителя. 1972. № 7. С. 12.
Писаревский Д. Комедия–детектив // Экран 1969–1970. М.: Искусство, 1970. С. 58–61.
Плахов А. Судьба иронии // Литературная газета. 25.11.1987.
Погожева Л.П. Экранизации классических произведений литературы // Очерки истории советского кино / Под ред. Ю.С. Калашникова, Л.П. Погожевой, Р.Н. Юренева. М.: Искусство, 1961. Т. 3. С. 355–413. 778 с.
Приходько В. Тарапунька и Штепсель // Жизнь в СССР. 2015. № 2. https://ussrlife.blogspot.com/2015/02/blog–post_17.html
Проворов М. Счастливчик Тютюрин и бедняга Мымриков // Советский экран. 1974. № 19. С. 4–5.
Прохоров А. «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» (1965) // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С. 233–238.
Пустынская Л. Бежанов Геральд Суренович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 65–67.
Рассадин С. «Вокзал, несгораемым ящик», или Несколько слов в защиту того, что в защите не нуждается // Искусство кино. 1983. № 6. С. 40–50.
Рассадин С. Жора с вывихом, или Жестокость пустоты // Искусство кино. 1974. № 8. С. 61–68.
Ревич В. Зачем равнодушному сказка // Советский экран. 1989. № 7.
Рождественская К. Происхождение человеческих видов: 40 лет сатире Эльдара Рязанова «Гараж» // Кинорепортер.ру. 1.03.2020. https://kinoreporter.ru/proishozhdenie–chelovecheskih–vidov–40–let–satire–eldara–ryazanova–garazh/
Ртищева Н. «Мордашка» – феномен сенсационного зрительского успеха! // Советский экран. 1990. № 15. С. 8.
Рудницкий К. Горькая женщина // Советский экран. 1979. № 1.
Рудницкий К. Частицы бытия // Искусство кино. 1980. № 3. С. 30–43.
Рудницкий К. Проза и экран. Заметки о режиссуре Василия Шукшина // Искусство кино. 1977. № 3. С. 96–125.
Рулева Н. «Кубанские казаки» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С. 164–168.
Рыбак Л. «Иван Васильевич меняет профессию» // Советский фильм. 1973. № 12. С. 20.
Рыбак Л. Жильцов, будь человеком! // Советский экран. 1972. № 18. С. 2–3.
Рыклин Г. Море оказалось серым // Искусство кино. 1958. № 7. С. 81-83.
Саввина И. Умение радоваться // Искусство кино. 1970. № 2. С. 30–39.
Савицкий Н. «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» // Спутник кинозрителя. 1975. № 10.
Салис Р. «Нам уже не до смеха…»: Музыкальные кинокомедии Григория Александрова. М.: НЛО, 2012. 356 с.
Светлова Н. «Проделки в старинном духе» // Спутник кинозрителя. 1986. № 10. С. 14
Свободин А. «Я только приделаю крылья…» // Советский экран. 1975. № 11. С. 2–3.
Свободин А. Раздумья о «Золотом теленке» // Искусство кино. 1968. № 11. С. 24–35.
Семенов М. «Гараж». Лучшие фильмы на свете /«Тот, кто тебя понимает и рад тебе, недотепе»: Критики о фильмах Рязанова // Афиша [Воздух]. 4.12.2015. https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/tot–kto–tebya–ponimaet–i–rad–tebe–nedotepe–kritiki–o–filmah–ryazanova/
Семеновский В. Музыкальная история // Советский экран. 1983. № 22. С. 8.
Семеркин Л. «Богатая невеста». 28.06.2008. http://recensent.ru/lev_semerkin/636/
Сенчакова Г. «Одиноким предоставляется общежитие» // Спутник кинозрителя. 1984. № 6. С. 6–7.
Сенчакова Г. «Отцы и деды» // Спутник кинозрителя. 1982. № 11. С. 14–15.
Сергеева И. Драма с ополовником // Советский экран. 1966. С. 5.
Серебряная О. «Живет такой парень»: Думать шибко люблю // Проект «Чапаев». 2018. https://chapaev.media/articles/10116
Сечин В. Пусть спорт учит жизни // Искусство кино. 1963. № 9. С. 51-55.
Скворцов Ю. Надейся и жди // Советский экран. 1981. № 15.
Скворцов Ю. Надейся и жди // Советский экран. 1981. № 15.
Скуратовский В. Тени забытых фильмов // Киноведческие записки. 2001. № 50.
Славский Р. На экране – комедия. М.: Знание, 1964. 199 с.
Смелков Ю. «Не может быть!» // Комсомольская правда. 11.11.1975.
Смелков Ю. Явление или маска? // Советский экран. 1977. № 15. С. 3–4.
Соболев Р. Ни пуха, пера // Спутник кинозрителя. 1974. № 9.
Соболев Р. Александр Ивановский // 20 режиссерских биографий. М.: Искусство, 1971 . С. 132.
Соболев Р. Свидетельство современника // Воспоминания кинорежиссёра. М.: Искусство, 1967. С. 4–11.
Сопин А. Ивановский А.В. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 194–197.
Сотник Ю. Подруга черной пантеры// Советский экран. 1972 № 9. С. 6–7.
Стаднюк И.Ф. История создания к/ф "Максим Перепелица" // Стаднюк И. Ф. Исповедь сталиниста. М.: Патриот, 1993. 415 с. http://www.leonid–bykov.ru/film/13_4.htm
Сталин И. [О «Веселых ребятах»]. Цит. по: Записи бесед Б.З. Шумяцкого с И.В.Сталиным после кинопросмотров. 1934.
Степанов Н.Л. Сатира Гоголя на экране // Искусство кино. 1953. № 1. С. 71–76.
Стишова Е. «Белые Росы» // Спутник кинозрителя. 1984. № 4. С. 2–3.
Стишова Е. Не будем поддаваться эйфории // Советский экран. 1989. № 1. С. 12–14.
Стоянов А. Оскудение жанра // Искусство кино. 1947. № 3. С. 25–27.
Суменов Н. «Суета сует» // Спутник кинозрителя. 1979. № 11. С. 2–4.

Сурков А. Выступление // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М.: Гослитиздат, 1934. С. 515.
Сухаревич В. «Начальник Чукотки» // Спутник кинозрителя. 1967. № 5.
Сухаревич В. Любой ценой // Искусство кино. 1963. № 8. С. 81-83.
Сухаревич В. С юмором о серьёзном // Комсомольская правда. 11.07.1959.
Тимофеевский А.А. Книжка–подушка. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2017. 448 с.
Толстых В.И. Эстетика поведения. М.: Искусство, 1965. С. 249.
Трегуб С. «Подкидыш» // Правда. 25.01.1940. № 24. С. 6.
Тримбач С. Верность идеалу // Искусство кино. 1979. № 5. С. 71–88.
Туровская М. «Волга–Волга» и ее время // Искусство кино. 1998. № 3.
Туровская М. «Осенний марафон» // Российский иллюзион. М.: Материк, 2003.
Туровская М. «Свинарка и пастух» // Радио Свобода. 24.05.2011. https://www.svoboda.org/a/24204607.html
Туровская М. И.А. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра // Киноведческие записки. 1988. № 1.
Туровская М. О чём рассказала комедия // Искусство кино. 1959. № 11. С. 79–81.
Тюрин Ю.П. Освобождающий смех («Печки–лавочки») // Кинематограф Василия Шукшина. М.: Искусство, 1984. С. 181—225.
Ульянова О. Прогулка в облаках // Советский экран. 1980. № 19. С. 2–3.
Усманова А. «Девчата» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С. 201–207.
Федоров А. и др. Школа и вуз в зеркале западного и отечественного кинематографа. М., 2019. http://kinopressa.ru/library
Федорова М. «Карнавальная ночь» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012 552 с.
Филимонов В. Бортко Владимир Владимирович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 83–87.
Филимонов В. Кеосаян Эдмонд Гарегинович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 224–227.
Филимонов В. Лукашевич Татьяна Николаевна // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 274– 276.
Фомин В. Дома и в гостях («Печки–лавочки») // Экран 1973—1974. М.: Искусство, 1975. С. 28—31.
Фомин Г. По инструкции // Искусство кино. 1957. № 9. С. 74-76.
Фролов В. И в смешном находить серьезное // Искусство кино. 1961. № 11. С. 89–97.
Хлоплянкина Т. «Мимино» // Спутник кинозрителя. 1978. № 3.
Хлоплянкина Т. В гостях и дома // Советский экран. 1972. № 5. С. 4–5.
Хлоплянкина Т. Тронулся ли лед? // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.100–107.
Хмелик А. Сценарий написан поэтом // Искусство кино. 1967. № 9. С. 47–48.
Холодов Е. Ни буквы, ни сути // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С. 96–97.
Хохлова Е. Кошеверова Надежда Николаевна // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 246–248.
Цветков К. По шаблону // Искусство кино. 1955. № 8. С. 66–68.
Цыркун Н. Клочки по закоулочкам // Искусство кино. 2011. 18.03.2011. http://old.kinoart.ru/blogs/roman
Чекин И. Свет и тени Парижа // Советский экран. 1961. № 2. С. 16–17.
Черненко М. «Опасно для жизни!» // Спутник кинозрителя. 1985. № 8. С. 4–5.
Черненко М. «Пена» // Спутник кинозрителя. 1979. № 10.
Черняев П. «Верные друзья» // Первый век нашего кино. Энциклопедия. М.: Локид–пресс, 2006.
Шалуновский В. «Годен к нестроевой» // Спутник кинозрителя. 1968. № 10. С. 13.
Шепотинник П. В розовом ореоле лирики // Искусство кино. 1976. № 4. С. 66–67.
Шилова И. «Антон Иванович сердится» // Мнения. 1989. № 1.
Шилова И. «Нормальная жизнь как подвиг». 1982. https://chapaev.media/articles/10210
Шилова И. Александров Григорий Васильевич // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 16–18.
Шилова И. Людмила Целиковская // Кинокалендарь–1989. Вып. 2. М.: Союзинформкино, 1989.
Широкий В. Движение темы – эволюция жанра // Искусство кино. 1984. № 9. С. 11–18.
Шитова В. Не надо оваций... // Экран 1971–1972. М.: Искусство, 1972. С.70–72.
Шкловский В. «Волга–Волга» // Литературная газета. 1938. № 28.
Шкловский В. «Подкидыш», найденный Риной Зелёной и Агнией Барто // Литературная газета. 30.01.1940. № 6 (857). С. 5.
Шлянцев Д. Приветливые лица, огоньки веселых глаз... 5.12.2011. https://kino.mail.ru/review/2399/
Шмыров В. Душа сфинкса («Курьер») // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.118–122.
Шумаков С. ... Добрым молодцам урок («Любовь и голуби») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.115–118.
Шумаков С. Брейк–данс: уроки на послезавтра // Советский экран. 1987. № 7. С. 5.
Эрштрем А. Летние сны // Спутник кинозрителя. 1972. № 10.
Юзовский Ю. Еще одна девушка // Искусство кино. 1958. № 9. С. 115-118.
Юренев Р. Кинокомедия // Очерки истории советского кино. Т. 3. М.: Искусство, 1961.
Юренев Р. Кинокомедия // Очерки истории советского кино. М.: Искусство, 1961. Т. 3. С. 121–192.
Юренев Р. О тихоходах в нашем искусстве // Искусство кино. 1946. № 4. С. 20-22.
Юренев Р. Перед главным («Печки–лавочки» Василия Шукшина) // Книга фильмов: статьи и рецензии разных лет. М.: Искусство, 1981. С. 247–252.

Юренев Р. Развитие кинокомедии // Очерки истории советского кино. Т.2. М.: Искусство, 1959. С. 244–247.

Юренев Р. Советская кинокомедия. М.: Наука, 1964. 537 с.

Юренев Р. Талант обещает многое // Искусство кино. 1973. № 12. С. 97–103.

Юренев Р. «Весна» // Искусство кино. 1947. № 6.

Graffy, J. (2008). Scant Sign of Thaw: Fear and Anxiety in the Representation of Foreigners in the Soviet Films of the Khrushchev Years. In: Hutchings, S. (ed.). *Russia and its Other(s) on Film. Sreening Intercultural Dialogue*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan: 55–57.

Pressitch, O. Civil War as Musical Comedy: The Representation of the Ukrainian Revolution in the Soviet Film Wedding in Malinovka (1967). Australian and New Zealand Journal of European Studies. 2013, 5 (2): 83–91.

Самые кассовые советские фильмы в жанре мелодрамы

Москва слезам не верит. СССР, 1979. Режиссер Владимир Меньшов. Сценарист Валентин Черных. Актеры: Вера Алентова, Алексей Баталов, Ирина Муравьева, Раиса Рязанова, Александр Фатюшин, Юрий Васильев, Наталья Вавилова, Олег Табаков, Евгения Ханаева и др. **84,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Меньшов (1939-2021) поставил пять полнометражных игровых фильмов, три из которых («Москва слезам не верит», «Любовь и голуби», «Розыгрыш») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Александра, Александра...» — звучит с экрана рефрен незатейливой и простодушной песни Сергея Никитина, и мы переносимся в Москву 1958 года, ту самую, которая «слезам не верит». Проходим вместе с героями картины по вечерним улицам столицы, мимо задорно выкрикивающего стихи поэта, мимо кажущихся ныне старомодными витрин магазинов, мимо кинотеатра с заманчивой афишей «Неделя французских фильмов», где рядом с тогдашними знаменитостями затесался молодой, но, как говорится, подающий надежды актер И. Смоктуновский. Входим в рабочее общежитие, отдыхающее после напряженной трудовой смены. Крутятся под иголками патефонов пластинки Робертино Лоретти н Эдиты Пьехи. «Я дежурный по апрелю», — поют где-то под гитару шлягер Булата Окуджавы.

Буквально с первых же минут создатели фильма «Москва слезам не верит» погружают нас в мир воспоминаний. Поколение сорокалетних вспоминает свою молодость.

Фабула первой серии фильма проста. Три подруги живут в рабочем общежитии. Для «пробивной» Людмилы жизнь представляется «большой лотереей», в которой нужно обязательно вытащить выигрышный билет — материально обеспеченного мужа: дипломата, «внешнеторговца», кандидата наук. Еще недавно героиня с такими стремлениями рассматривалась в нашем кинематографе как явление сугубо отрицательное, одним словом — мещанское. Однако артистка Ирина Муравьева видит Людмилу иной. Не страсть к «вещизму», а искренний азарт игрока. Добившись намеченной цели (муж — звезда советского хоккея), она вскоре понимает, что, наверное, есть на свете нечто большее, нежели материальное благополучие.

Антонина (Р. Рязанова) — совсем другая. Крестьянская основательность, спокойный мягкий характер. Она не гонится за счастьем — оно само приходит к ней, когда наступает срок.

А меж этих двух полюсов — судьба третьей подруги — Катерины (В. Алентова). Честная по натуре, она поддается на уговоры Людмилы «сыграть роль» дочери знаменитого профессора Тихомирова. Финал истории печален, а также не нов — Катя остается одна с ребенком на руках. А возмущенный «обманом» соискатель руки «профессорской дочки» (Ю. Васильев) гордо удаляется под строгое, но заботливое материнское крылышко...

Знакомая ситуация, верно? Нечто подобное мы видели, например, в недавнем «Школьном вальсе» Но, несколько забегая вперед, скажем, что и здесь характер «соблазнителя» — телеоператора Родиона далек от привычного киноштампа негодяя и подлеца. Юрий Васильев играет человека сложного, несомненно, умного, умеющего трезво оценить и осудить собственную низость. И когда через 20 лет он вновь сталкивается с Екатериной, опустошенный, подавленный, ему нельзя не поверить.

Во второй серии мы встречаемся с главной героиней картины уже в конце семидесятых. Ей сорок лет. Она директор крупного химкомбината. Комфортабельная квартира, новенькая «Лада». Интеллигентный любовник. И... одиночество.

А как же «Александра, Александра...»? Конечно, первые десять—пятнадцать лет дочь, как и каждый ребенок, не давал Катерине «соскучиться». Но теперь Александре (ее роль играет Н. Вавилова, знакомая зрителям по предыдущей работе В. Меньшова «Розыгрыш») двадцать лет, и у нее своя, «взрослая» жизнь.

Но все же — верьте судьбе! Как раз в то самое время, когда напористая заведующая клубом «Для тех, кому за 30» (неподражаемая Лия Ахеджакова) предлагает Екатерине

«блат» — знакомство с «ответственным работником главка», появляется Гоша, «мастер—золотые руки», слесарь высшего разряда, человек, у которого «практически нет недостатков».

Давно уже не попадалась Алексею Баталову столь яркая, интересная роль. Мужественность, смелость, незаурядный ум, подлинная интеллигентность при чуть эксцентричном поведении — Гоша «подкупает» нас сразу и бесповоротно.

Отношения Катерины и Гоши складываются как нельзя лучше. Но — ирония судьбы! — их омрачает, если так можно выразиться, «антиобман»: Катерина невольно скрыла от Гоши свою «директорскую» сущность. Отсюда и новая спираль сюжета…

Светлое, оптимистичное настроение картины В. Меньшова, которую формально, да и по существу можно отнести к жанру мелодрамы, наверняка сохранилось бы при любом финале. «Печаль моя светла…» — такой эпиграф, вероятно, идеально подошел бы к фильму. И мы верим в судьбу Екатерины Тихомировой. Не зря же банальная, но верная пословица говорит о том, что счастье обязательно приходит к тому, кто его достоин.

И в этом — еще одна и, может быть, главная особенность фильма. Используя, на первый взгляд, приевшиеся ситуации, знакомые драматургические ходы, авторы всякий раз открывают нам новизну старых истин, создают непростые и незаурядные характеры, касаются серьезных (и, кстати говоря, не так уж часто встречающихся на экране) проблем и ситуаций.

Другое достоинство картины — четкая ориентация на зрителя. Не заигрывание, не усложненность изобразительного ряда, а откровенный, серьезный разговор. И это очень важно, так как при современном избытке информации, и киноинформации в том числе, на хороший фильм попасть порой так же трудно, как выиграть в лотерею. А чтобы у картины была счастливая судьба — долгая экранная жизнь — нужно вложить в работу не только талант, но и душу.

Бесспорно, Валентин Черных и Владимир Меньшов своим фильмом попали, что называется, «в точку» самых сокровенных зрительских желаний. Отсюда и феноменальный кассовый успех картины (свыше 84 миллионов зрителей только за первый год демонстрации), госпремия и «Оскар»…

С. Кудрявцев, на мой взгляд, вполне резонно считает, что основной причиной «оскарного» успеха «Москвы…» стало то, что «американцы узнали свою – и достаточно актуальную – историю о self–made woman, которая упорно и целеустремлённо добивается осуществления собственной мечты о prosperity» (Кудрявцев, 2007).

В самом деле, режиссер «Меньшов … так уважительно и легко упивался «мелкотемьем», так уверенно плевал на все достижения авторского кино последних десятилетий, что законный его успех казался (советским интеллектуалам – А.Ф.) ошибкой и несправедливостью. Вроде украл что–то, что на поверхности лежит: подойди да возьми, а всем неудобно. И сразу тебе «Оскар» на блюдечке и безбрежная любовь млн.» (Горелов, 2018).

Однако тогдашний журнал «Искусство кино» все–таки опубликовал положительную рецензию на «Москву…», подчеркнув, что «всем своим звучанием, системой образов, перипетиями сюжета рассказанная с экрана история активно и открыто апеллирует именно к … вере в торжество справедливости, содействует ее укреплению. В этом пафос фильма. Нравственный урок, который несет в себе картина «Москва слезам не верит», далек от скучного дидактизма или прямолинейной назидательности, действие фильма развивается увлекательно, тая в себе немало неожиданных, парадоксальных ситуаций и поворотов» (Бауман, 1980: 44).

Само собой, единственный в те годы толстый журнал о кино не мог себе позволить «пропустить» фильм В. Черныха и В. Меньшова уж совсем без замечаний. Поэтому кинокритик Елена Бауман (1932–2017) отметила, что в «Москве…» «колоритность предшествующих деталей здесь зачастую сменяется неразборчивой пестротой, их выбор теряет свою точность, и тогда начинает казаться, что вкус порой изменяет авторам, а экран становится слащавым, к счастью – не надолго» (Бауман, 1980: 47).

Вместе с тем, итоговый позитивный вердикт Е. Бауман был подогнан под требования компартии и соцреализма: «Каковы бы ни были частные просчеты картины, она – подчеркнем это еще раз и со всей определенностью – одерживает убедительную победу в главном: в отображении процессов жизни нашего общества, в создании образа

современного героя. … За образами героев мы видим типичные слои нашего общества, видим сегодняшний рабочий класс, богатый духовный мир советского человека, его лучшие качества – принципиальность, честность, глубину чувств» (Бауман, 1980: 47).

Российский кинокритик Евгений Нефедов полагает, что «отчасти триумф объясняется редкостным пониманием Владимиром Меньшовым запросов, подспудно предъявляемых теми, кто вечером трудного дня выбирается на культурное мероприятие – в кинотеатр. Хочется, если угодно, высоких чувств и возможности сопереживать героям… Местами режиссёр, что называется, ходит по лезвию бритвы, рискуя навлечь на себя гнев блюстителей (и блюстительниц) общественной морали пикантными … кадрами. Главное же, лента отличается известной универсальностью темы, отнюдь не показавшейся чуждой (совсем наоборот!) заокеанским «киноакадемикам». Другое дело, что рассказ о поиске тремя подругами вечного женского счастья, приобретает весьма, скажем так, специфическое звучание в конкретных исторических и социальных условиях. Меньшов и кинодраматург Валентин Черных подошли к воссозданию атмосферы недавнего прошлого (минуло всего двадцать лет, а кажется – целая вечность!) с изрядной долей иронии, с элементами, по существу, постмодернистской эстетики» (Нефедов, 2014).

Киновед Мила Федорова выдвигает парадоксальную версию одной из причин популярности мелодрамы «Москва слезам не верит»: «Не потому ли фильм моментально покорил российских зрителей, что посреди зарегулированной советской действительности им представили яркий карнавал, вместо идеологической нагрузки — предложили апологию вранья? Все герои врут самозабвенно — за исключением пары Тося — Николай. … Учитывая, что главный конфликт фильма — социальный, можно высказать предположение: не связан ли этот бурный поток вранья, обманутых ожиданий с общим ощущением — авторским и зрительским — социально–исторической ситуации того времени, когда фильм был снят?» (Федорова, 2012).

Мое мнение о мелодраме «Москва слезам не верит» здесь (Федоров, 1980).

Что же, так или иначе, но «Москва слезам не верит» и сегодня остается одним из самых востребованных и любимых зрителями фильмов:

«Этот фильм – наша классика. Достояние российской кинематографии. Он никогда не стареет. Его всегда можно пересмотреть и почерпнуть для себя что–то важное, то, что раньше так явно не бросалось в глаза. Это фильм о реальных событиях, которые происходят в жизни каждого третьего человека. Например, я сама приехала в Москву учиться, также живу в общежитие… Этот фильм для меня стал очень актуальным. Наверное, за полгода я пересмотрела его n–ное количество раз. И сама и с ребятами. И после каждого просмотра мы дискутируем, делимся впечатлениями. Этот фильм – The best of the best!» (Мажести).

«Обожаю этот фильм, смотрю каждый раз, когда его показывают по телевизору. Сейчас нет таких фильмов. Подчерпываю из него энергию и он дает мне надежу. Недавно я оказалось практически в такой же ситуации, как и главная героиня – одна с ребенком на руках, простая студентка, но, каждый раз пересматривая картину, я наполняюсь надеждой. Спасибо за это прекрасному режиссеру и актерам» (И. Мухина).

«Очень люблю этот фильм. Для меня он, прежде всего фильм о разных женских судьбах, жизненных позициях (у каждой из подруг своя) и о том, что можно в жизни добиться всего о чем мечтаешь, несмотря на то, что жизнь в начале попыталась тебя сломать. А Гоша – не могу сказать, что мне он очень нравится. В нем есть то качество, которое симпатично многим женщинам – возможность спрятаться за него, его надежность. Недостаток, правда, его настолько же сильный, как и его надежность – амбициозность, властность и пр. Жалко мне героиню Алентовой – хлебнет она с ним. С его "буду решать я, потому что я мужчина"» (Елена).

Табор уходит в небо. СССР, 1976. Режиссер и сценарист Эмиль Лотяну (по мотивам Максима Горького). Актеры: Светлана Тома, Григоре Григориу, Ион Шкуря, Павел Андрейченко и др. **64,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эмиль Лотяну (1936–2003) поставил девять полнометражных игровых фильмов, два из которых («Табор уходит в небо» и «Мой ласковый и нежный зверь») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Любопытно, что этот фильм стал не столь уж частым примером того, как кассовый чемпион положительно оценивается как зрителями, там и кинокритиками. В самом деле, эта «яркая, экспрессивно рассказанная история на вечную тему – о власти человеческих страстей – заслужила любовь зрителей и благосклонность кинематографической общественности» (Кузьмина, 2010: 273).

В год выхода на экраны А. Липков (1936–2007) писал в журнале «Искусство кино»: «Эмиль Лотяну, и прежние фильмы которого невозможно представить без праздничной яркости, без романтизированной приподнятости чувств, здесь в своей стихии. ... то, что в фильмах другого режиссера могло бы показаться чрезмерностью, пережимом, у Лотяну – естественная необходимость. ... Я рад поздравить Эмиля Лотяну с успехом» (Липков, 1976: 48–49, 54).

С мнением А. Липкова была согласна и рецензент «Советского экрана» Татьяна Иванова: «Как напряжена, как точно рассчитана и безбоязненно выдержана романтическая концепция... Это рассказ о стремительном, роковом, обреченном противостоянии двух непримиримо гордых сердец. Это хвала свободе, которая, как сладчайшее вино, пьянит человеческую душу» (Иванова, 1976: 2).

Да и сегодняшние зрители по–прежнему любят этот самый знаменитый фильм кинопоэта Эмиля Лотяну:

«Шедевр отечественного кинематографа! Один из самых любимых моих фильмов. Светлана Тома великолепна в роли Рады, безусловно, это лучшая ее роль. Музыка замечательная, все актеры очень хороши» (Ксения).

«Фильм, конечно, шикарный» (Лета).

«Боже мой, как талантливо снят этот фильм, такие сочные краски, живописные виды Карпат, сколько сморю, и все равно не надоедает!» (Сирена).

Мачеха. СССР, 1973. Режиссёр Олег Бондарев. Сценарист Эдгар Смирнов (по повести Марии Халфиной). Актеры: Татьяна Доронина, Леонид Неведомский, Владимир Самойлов и др. **59,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссёр Олег Бондарев (1939–2003) поставил семь полнометражных игровых фильмов, два из которых («Мачеха», «Алмазы для Марии») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Читатели «Советского экрана» назвали исполнительницу главной роли в «Мачехе» – Татьяну Доронину – лучшей актрисой года.

А столичные киноведы почти не заметили эту мелодраму на своем киногоризонте (одним из исключений была статья Т. Хлоплянкиной в «Советском экране»). Зато провинциальные рецензенты уже тогда оценили фильм иначе: «Я видела растроганные лица людей, выходивших из кинотеатра. Фильм избежал слащавости, хотя материал, как никакой другой, более всего располагал к этому. Но творческий коллектив очень точно оценил опасность, исходящую от компонентов мелодрамы в общем мотиве фильма и потому добился более ценного, чем простая растроганность» (Ким, 1973).

Уже в XXI веке российские кинокритики смогли разобраться в эмоциональной притягательности этой мелодрамы: «Пожилая учительница Екатерина Алексеевна мудро напомнила, что даже растению, чтобы не увянуть и расцвести, необходимы время и тепло. В переводе же на язык человеческих отношений – требуются терпение и любовь, любовь и терпение. Надо видеть лицо героини Татьяны Васильевны, грустное, заплаканное, но просветляющееся в тот момент, когда прежде немногословная Света называет её «мамой»... Сильнейшее, неизгладимое впечатление!» (Нефедов, 2017).

А С. Кудрявцев предположил, что «в какой–то степени столь бурная реакция зрителей в один и тот же год и на "Калину красную" об уголовнике, вспомнившем о матери и совести, и на "Мачеху" о женщине, которая пыталась полюбить чужую дочь сильнее, чем собственных детей, свидетельствует о том, что в глубинах народного сознания ... всё же сохранилась надежда: никто из нас не является "чужим среди своих"» (Кудрявцев, 2007).

И отзывы современных зрителей подтверждают неустаревающую притягательность «Мачехи»: «Трогательный фильм. В конце всегда плачу...» (Юля),

«Отличный фильм, добрый, качественный и мудрый» (Инес), «Очень глубокий фильм. Потрясающая Доронина» (Алена).

Жаль, что в творчестве Олега Бондарева «Мачеха» осталась практически единственной по–настоящему заметной работой.

Судьба. СССР, 1977. Режиссер Евгений Матвеев. Сценаристы Евгений Матвеев, Петр Проскурин (по мотивам романа П. Проскурина). Актеры: Евгений Матвеев, Зинаида Кириенко, Ольга Остроумова, Юрий Яковлев, Валерия Заклунная, Альгимантас Масюлис, Вадим Спиридонов, Владимир Самойлов, Георгий Юматов и др. **57,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Любовь земная. СССР, 1975. Режиссер Евгений Матвеев. Сценаристы: Евгений Матвеев, Валентин Черных, Петр Проскурин (по роману П. Проскурина). Актеры: Евгений Матвеев, Зинаида Кириенко, Ольга Остроумова, Валерия Заклунная, Юрий Яковлев, Ирина Скобцева, Владимир Самойлов и др. **50,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Матвеев (1922–2003) поставил 13 полнометражных игровых фильмов, 7 из которых («Судьба», «Любовь земная», «Особо важное задание», «Цыган», «Почтовый роман», «Победа», «Смертный враг») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Вторую часть это мелодраматической дилогии Евгения Матвеева посмотрело на 7 млн. человек больше, чем первую, что говорит о реальном успехе «народного кинематографа» этого известного режиссера и актера.

Весьма позитивно оценивая масштабную дилогию Евгения Матвеева «Любовь земная» и «Судьба», кинокритик Нина Толченова в своей рецензии, опубликованной в журнале «Искусство кино», решила, что лучше всего тягу режиссера и исполнителя главной мужской роли к героико–романтической патетике выражает цитата из доклада Генерального секретаря ЦК КПСС Л.И. Брежнева: «Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу», а главное в матвеевской дилогии – «подвиг народа и партии, как всегда находившейся в первых рядах борьбы за социалистическое Отечество» (Толченова, 1977: 34, 40).

В. Подгорнов в «Советском экране» тоже в целом положительно оценил «Судьбу», однако, подметил и недостатки: «в фильме есть повторы, необязательные подробности, встречаются и просто неубедительные персонажи. … не стоило так подробно цитировать в «Судьбе» кадры из первого фильма – из «Любви земной» (Подгорнов, 1978: 2).

Рецензент «Советского экрана» Евгений Громов (1931–2005) оказался чуть менее комплиментарным, отметив, например, что в «Любви земной» «фигура бывшего кулака–вредителя с обрезом в руках кажется шагнувшей на экран прямо из фильмов и романов тридцатых годов» (Громов, 1975: 3).

В постсоветские времена киновед Клара Исаева, скептически относясь к творческой деятельности Евгения Матвеева 1980–х – 1990–х годов, именно «Любовь земную» и «Судьбу» (несмотря на их отчетливую идеологизированность) отнесла к лучшим его работам, с «током высокого напряжения» (Исаева, 2010: 296–298).

Многие сегодняшние зрители по–прежнему любят эмоциональный кинематограф Евгения Матвеева. Приведу только один комментарий: «Фильмы Матвеева глубоко патриотичны, в каждом кадре – огромная любовь к своей Родине. А уж "Судьбу" без кома в горле смотреть невозможно. Где там конъюнктура?! А музыка какая!» (О. Сергеева).

Русское поле. СССР, 1972. Режиссёр Николай Москаленко. Сценарист Михаил Алексеев. Актеры: Нонна Мордюкова, Владимир Тихонов, Леонид Марков, Людмила Хитяева и др. **56,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Главным соперником Евгения Матвеева по части суперуспешного «народного кино» был в первой половине 1970–х бывший ассистент Алексея Салтыкова (1934–1993) – **режиссер Николай Москаленко (1926-1974).**

За свою очень короткую жизнь режиссер Николай Москаленко успел поставить всего три фильма («Журавушка», «Молодые» и «Русское поле»), но все они стали зрительскими фаворитами и вошли не только в тысячу, но и в 120 самых кассовых советских кинолент. И я уверен, проживи Николай Москаленко еще хотя бы пару десятков лет, он смог бы стать автором еще многих кассовых хитов. Но, увы, вскоре после премьеры «Русского поля» он скончался, так и не дожив до своего полувекового юбилея и навсегда оставшись автором только трех полнометражных работ…

В мелодраме «Русском поле» сыграл свою главную киноработу актер Владимир Тихонов (1950–1990). Импозантный красавец, сын звездных родителей – Вячеслава Тихонова и Нонны Мордюковой – он подавал большие надежды, но, к сожалению, пристрастился к наркотикам и умер, едва пройдя сорокалетний рубеж…

Кинопресса в целом отнеслась к «Русскому полю» довольно сдержанно: «Советский экран» даже не стал публиковать на него рецензию, заменив ее отрывками из писем зрителей, восхищавшихся картиной.

Зато рецензия Ю. Зубкова в журнале «Искусство кино» была явно рассчитана на поддержку «народности» популярной у аудитории ленты. Особенно кинокритик хвалил яркую актерскую работу Нонны Мордюковой: «Если подытожить сделанное Н. Мордюковой, то можно сказать: это ее фильм» (Зубков, 1972: 37).

Да и в целом, подводя итоги своим размышлениям о «Русском поле», Ю. Зубков делал упор на главный женский образ этой картины: «Красота, красота человеческая на фоне красоты родной земли – об этом фильм «Русское поле». Фильм, в котором главное – характер современной русской женщины, колхозницы, увиденный во всей ее значительности, силе, правде и, следовательно, духовной красоте» (Зубков, 1972: 43).

Мнения сегодняшних зрителей о «Русском поле» расходятся полярно: от безудержных восторгов до полного неприятия:

«Эта картина не оставит равнодушным ни одного человека – вот какие раньше снимали фильмы. "Русское поле" – поистине потрясающий фильм, он потрясает глубиной и проникновенной игрой актеров, жизненностью сюжета, безграничной просторной красотой земли русской и русской природы… Фильм–эпопея, фильм–легенда, шедевр… Один из лучших в отечественном кинематографе» (С. Агеев).

«Низкий поклон всем создателям этого русского фильма, славящего труд и обычного русского человека труда! Этот фильм вмещает в сотни раз больше чувств и переживаний, чем 200 серий любого нынешнего сериала!» (Сергей Михайлович).

«Я не люблю этот фильм. И не любила никогда. … Артистам всем под пятьдесят, а у них молодежные разборки. Хитяева в белом уборе, да еще на Чайке, поющая частушку "Ах, зачем я раскатала золотую люлечку" (и где только такой нафталин раскопали), покупающая лотерейные билеты, с негодяйской целью разбогатеть. Вот такое возникает чувство, что оживляют мертвеца» (М. Джиганская).

«Ужасный, бездарный, никчемный фильм» (С. Смирнов).

Цыган. СССР, 1967. Режиссер Евгений Матвеев. Сценаристы Евгений Митько, Евгений Матвеев (по одноименной повести А. Калинина). Актеры: Людмила Хитяева, Евгений Матвеев, Сергей Ермилов, Татьяна Грабовская, Владимир Емельянов, Иван Переверзев и др. **55,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Матвеев (1922–2003) поставил 13 полнометражных игровых фильмов, 7 из которых («Судьба», «Любовь земная», «Особо важное задание», «Цыган», «Почтовый роман», «Победа», «Смертный враг») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Это первая экранизация нашумевшей повести Анатолия Калинина (1916–2008) «Цыган» в дебютной режиссуре Евгения Матвеева.

Автор рецензии в журнале «Искусство кино» в конце 1960–х задалась резонным вопросом: «Почему именно эта повесть А. Калинина привлекла внимание дебютанта в драматургии и режиссуре Е. Матвеева? Сказалось ли в этом выборе просто тяготение к жанру или он выявил авторскую способность понять и разделить интерес зрителя к мелодраме? А может, постановщик, пробующий свои силы в режиссуре, шел от материала,

уже знакомого ему по фильму «Родная кровь», с которым в «Цыгане» есть внешнее сходство: семья, разбитая войной, дети, которым нужен отец» (Михайлова, 1968: 20).

Сними Евгений Матвеев своего «Цыгана» в конце 1970–х, уже после того, как партия доверила ему сыграть роль Л. Брежнева, рецензия в том же «Искусстве кино» была бы, разумеется, иной, не на одну журнальную страницу, а на десять и на 99 % хвалебная. Однако в 1960–х Евгений Матвеев еще не успел войти в элитное число «киногенералов» и ругать его фильмы кинокритикам еще дозволялось.

Вот почему С. Михайлова смело написала так: «...Вздыхает зал, он доверчив к экрану и, кажется, не подозревает, что захвативший его детективно–мелодраматический сюжет мог звучать совсем иначе – внутренне страстно, больно, мог передать движение душ, которое захватило бы нас целиком, без остатка. Но сделан фильм на одной ноте, в одном эмоциональном ключе. Его характер — сентиментальность, его композиция — бесконечное возвращение к цыганской могиле. Выражение эмоций упрощено до единственного способа: «рвут страсти», и этому нет оправдания, даже если объяснять наигранные страдания неуемным темпераментом. Не чувствуешь веры в происходящее ни у режиссера, ни у актеров! Отсюда — пустые глаза на экране. А что может пустота? Разве может она обвинить, оправдать, быть откровенной? ... Все слишком овеществлено и грубо, чтобы быть исследованием чувств, излишне слезливо, чтобы стать драмой» (Михайлова, 1968: 20).

Но многие из тогдашних 38 млн. кинозрителей, как и сегодняшние зрители XXI века, с мнением С. Михайловой не согласны:

«Этот киновариант намного превосходит телевизионный фильм. Матвеев снял удивительный по проникновению в стиль калининской повести фильм. Актерская работа Хитяевой выше всяких похвал! Посмотрите и не пожалеете. А телефильм...? Ощущение неистребимой фальши или скверно сыгранного школьного спектакля. Натужно–манерное действие, выдаваемое за естественное, притворно преувеличенные интонации актеров – все это начинает раздражать. Моих сил хватило лишь на первую серию» (Алекс).

«Очень классный фильм! ... Какая игра прекрасных актёров, какой чудесный фильм!» (Н. Клементьева).

Женщина, которая поет. СССР, 1979. Режиссёр Александр Орлов. Сценарист Анатолий Степанов. Актёры: Алла Пугачева, Алла Будницкая, Николай Волков, Александр Хочинский и др. Композиторы: Леонид Гарин, Алла Пугачева, Александр Зацепин. **54,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Орлов за свою кинематографическую карьеру поставил 18 фильмов. Среди них были и такие заметные работы, как «Тайна Эдвина Друда» (1980) и «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1985). Однако только музыкальная мелодрама «Женщина, которая поет» (1979) сумела войти в тысячу самых кассовых советских фильмов.

Музыкальный фильм "Женщина, которая поет" был, по–видимому, задуман как драматический рассказ о нелегком пути певицы Анны Стрельцовой (аналогия с исполнительницей главной роли певицей Аллой Пугачевой очевидна уже здесь) к признанию, о своеобразном мире артистов эстрады. Что ж, музыки и танцев здесь много. При этом большинство песен стали известными и успели запомниться еще до выхода картины в прокат. Прозвучали и специально написанные для фильма мелодии. Все они, быть может, хороши сами по себе, но не все, как мне кажется, сочетаются с экранным действием, а иные воспринимаются как вставные номера, снятые к тому же слишком традиционно. Словно нельзя было придумать чего–нибудь позрелищней и покрасочней....

Что касается сюжетной части, то никак не верится, что на экране происходит рождение певицы: как в начале, так и в конце фильма Анна Стрельцова поет с мастерством звезды. Остается лишь предполагать, что "рождение" заключалось в выборе "своей" песни. Но и тут надо сказать, что звучащая в самом начале "Песенка про меня" ничуть не уступает в искренности песне, давшей название картине.

Партнерам Аллы Пугачевой выделено так мало времени, что создать хоть сколько–нибудь убедительные образы они не в состоянии. Все–таки больше повезло Николаю

Волкову. В своей по обыкновению мягкой, интеллигентной манере он играет доброго, немолодого уже человека, который, хоть и не поет, но зато пишет стихи...

В целом, благодаря стараниям Аллы Пугачевой, картина не превратилась в стандартное телешоу, но и, увы, осталась где–то на полпути между концертом и фильмом...

Кинокритики рубежа 1980–х встретили «Женщину...» довольно прохладно.

Теперь же, в самом деле, «обруганный критиками за пошлость и уступку массовым неразборчивым вкусам, этот рекордсмен проката ... вдруг может спустя десятилетия удивить человечностью интонации в рассказе о популярной певице и неожиданной своей претензией на то, чтобы быть вполне точным документом «эпохи Пугачёвой», хотя «в момент выхода этой ленты на экран и её зрительского триумфа все частные сцены полуавтобиографического характера представлялись многим критикам лишь портящими впечатление от истинных минидрам, которые разыгрывала певица Алла Пугачёва во время исполнения своих песен» (Кудрявцев, 2007).

И, думается, прав Евгений Нефёдов, «авторы нашли (по–видимому, интуитивно нащупали) контрапункт, который предопределил успех всего кинопроизведения. Да, фабула требовала лучшей проработки (некоторые сюжетные линии кажутся оборванными, повисшими в воздухе), не у всех актёров была возможность раскрыть характеры и т.д. Но Орлов и Степанов исходили из верной, в общем–то, предпосылки, что публика в первую очередь ждёт музыкальных номеров – чем больше, тем лучше. Углубление в эстетику фильма–концерта или даже видеоклипа» (Нефедов, 2018).

Интердевочка. СССР-Швеция, 1989. Режиссер Петр Тодоровский. Сценаристы Пётр Тодоровский, Владимир Кунин. Актеры: Елена Яковлева, Томас Лаустиола, Лариса Малеванная, Анастасия Немоляева, Ингеборга Дапкунайте, Любовь Полищук, Ирина Розанова и др. **44 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах (по другим данным – 41,3 млн. зрителей).**

Режиссер Петр Тодоровский (1925–2013) поставил 17 фильмов, три из которых («Городской романс», «Любимая женщина механика Гаврилова» и «Интердевочка») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Наряду с «Маленькой Верой» «Интердевочка» – пожалуй, самый нашумевший фильм эпохи перестройки.

В «Интердевочке» нельзя не заметить авторского сочувствия и даже любви к своим героиням, в поте тела зарабатывающим свои тысячи «баксов». И хотя поклонники «Городского романса» и «Военно-полевого романа» отметят, вероятно, слабости драматургии и неоправданные длинноты «Интердевочки», ясно, что Петр Тодоровский снимал её вовсе не для того, чтобы пощекотать зрительские эмоции пикантными подробностями жизни валютных проституток. Он размышляет о том, как к концу 1980-х эта профессия стала предметом престижа и зависти немалого числа советских женщин? Почему жизнь в любой европейской стране (кроме что разве что Албании да Румынии) многим казалась поистине фантастической?

Словом, проблемы затронуты в фильме серьезные. При этом авторы очень хорошо просчитали зрительские чаяния и предпочтения, выбрав жанр традиционной мелодрамы и использовав миф о Золушке.

А то, что у фильма нет традиционного для мелодрам счастливого конца, выглядит на экране, как и в одноименной повести В. Кунина, не слишком убедительным...

Журнал «Искусство кино» в свое время встретил эту самую кассовую картину Петра Тодоровского в целом негативно.

Кинокритик Виктор Гульченко отметил, что «Интердевочка» сработана по законам эстетики ширпотреба или, во всяком случае, стилизована в духе этой эстетики. ... Этот кассовый фильм – классовый, коли под классом в данном случае подразумевать изголодавшееся, пообносившееся большинство, уставшее верить в «светлое завтра». Таня Зайцева – достойный полпред этого большинства, вовсе не спешащего, разумеется, разделить тяготы ее трудной и редкой профессии, тем более, работы в ночную смену, но, как и Таня, мечтающего жить хорошо уже прямо сегодня и откровенно настаивающего на неприличной своей мечте. ... Впору пожалеть и Тодоровского, взявшегося осваивать жанр

«повышенного спроса» без должного азарта и вдохновения. Точнее сказать, вдохновение было – но оно встретило сопротивление чужого режиссеру материала. Чужого и чуждого» (Гульченко, 1990: 63–64, 67).

Кинокритик Лидия Маслова считает, что «благодаря «Интердевочке» Петра Тодоровского наше кино вступает в обладание таким привычным и устоявшимся для западного буржуазного киноискусства типажом, как «проститутка с золотым сердцем». ... Тем не менее, социальная обеспокоенность никуда не делась — несмотря на авторское стремление выжать максимальную развлекательность из скандального по тем временам материала. И даже, несмотря на романтический настрой режиссера Тодоровского, чья природная специализация все же мелодрама, а не вскрытие социальных язв и не бичевание общественных пороков перестраивающейся страны. Никаких пороков, строго говоря, в «Интердевочке» и нет, а есть неудачно сложившаяся женская судьба. Отвратительной социальной язвой проституция здесь не выглядит: это некая полубогемная и даже романтическая профессия, сопряженная с опасностями и нарушением закона, но именно потому увлекательная и красивая, к тому же — денежная. ... Целомудренные эротические сцены, которые не оправдывают затеянной было шумихи вокруг еще не вышедшего фильма, будто бы содержащего элементы «порнухи», вызывают сочувствие к героине — ведь она «вкалывает» буквально в поте лица. Очень быстро возникает ощущение, что Таниных клиентов интересует не столько ее тело, сколько исключительные душевные качества. ... Авторы с пониманием относятся к инстинктивному стремлению героини к благосостоянию и ни в чем ее не винят. Но поступают с ней довольно жестоко, доказывая, что торговля собой — даже из самых благородных побуждений и даже в самых комфортабельных условиях — в конечном счете, невыгодна, себе в убыток. ... Бесценным материалом для социолога останутся письма трудящихся, учащихся и пенсионеров в редакции популярных газет и журналов: такого живейшего отклика (от белой ярости до черной зависти, от слезной жалости до восхищения и желания подражать) советские киногероини давно не встречали у зрителей. Вскоре с легкой руки Тодоровского и Кунина на отечественный экран бодрым маршем двинет целый батальон интердевочек, путан и ночных бабочек, которые будто только ждали отмашки, сигнала к наступлению» (Маслова, 2004).

Кинокритики Андрей Плахов считает, что «Интердевочка» и открыла, и по существу закрыла тему освобожденного от цензурных запретов секса... Фильм сделал секс предметом обсуждения, хотя истинный его смысл был в другом: просто у этой девушки профессия непривычная, а на самом деле она такая же сердечная и участливая и так же привязана к родине, как и все любимые герои Петра Тодоровского. Вместо того чтобы снять лихую «обнаженку» про путану, режиссер сделал лирическую драму — и попал в точку зрительских ожиданий: ведь публика скорее сентиментальна, чем цинична» (Плахов, 2001).

В постсоветские времена «Интердевочка» стала интересна кинокритикам также в гендерном ракурсе. Для Марии Молчановой, например, главное достоинство фильма в том, что «несмотря на закрытость и табуированность темы, поднятой Петром Тодоровским, он смог привнести в советский кинематограф новый образ эмансипированной женщины — независимой, принимающей решения о своей судьбе самостоятельно. ... Этот фильм стал настоящим культурным вызовом устоявшейся ханжеской системе, которая до последней минуты пыталась навязать искусственные и надоевшие нормы морали» (Молчанова, 2019).

Однако западный кинокритический подход корректирует такого рода упор на феминизацию. Так Ларс Лингсгаард Фьорд Кристенсен убежден, что хотя «мы можем рассматривать Зайцеву как икону феминизма позднего советского периода, так как она достаточно устойчива и деятельна, чтобы строить свою собственную жизнь за рамками доминирующей патриархальной системы... [но] благодаря Родине, имплантированной в душе Зайцевой, «Интердевочка» окончательно превращается в мелодраму, переставая быть повествованием о женской эмансипации» (Кристенсен, 2012: 426–427).

Мнения сегодняшних зрителей об «Интердевочке» часто полярны.

«За»: «фильм потрясает. Нет ничего более трагичного, чем поломанная судьба. Актёры великолепны. Тодоровскому кричу «Браво!». Мне Таню ничуть не жаль, скорее, жаль её мать – честнейшую женщину. Когда ей сообщают о способе заработка дочери, то в этот момент хочется замереть и не дышать, и кровь закипает. Мать настолько сильно любит свою дочь, верит в её непорочностъ, что и самому на мгновение кажется что всё это ужасный сон.

Будто она сейчас проснётся, и увидит свою милую дочурку в белоснежном халате. … Шедевр для меня» (Карлов).

«Мне кажется, это одна из самых слабых вещей Кунина, отчего и фильм фальшивый насквозь. Думаю, что Кунин воспользовался полным неведением советского читателя как в этой, так и в других областях (в то далекое время), и напичкал книгу массой сусально–романтичных деталей, скабрезных подробностей, в общем – развел "сопли в сахаре". И мастер Тодоровский из этой пошлятины ничего не извлек, несмотря на прекрасный актерский состав» (Мила).

Возврата нет. СССР, 1974. Режиссер Алексей Салтыков. Сценаристы Анатолий Калинин, Алексей Салтыков. Актеры: Нонна Мордюкова, Владислав Дворжецкий, Ольга Прохорова, Николай Ерёменко, Татьяна Самойлова, Алексей Баталов, Нина Меньшикова и др. **43,6 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Режиссер Алексей Салтыков (1934–1993) за свою творческую карьеру поставил 16 фильмов, десять из которых («Друг мой, Колька!», «Председатель», «Бабье царство», «Директор», «Возврата нет», «Семья Ивановых», «Сибирячка», «Полынь – трава горькая», «Емельян Пугачев», «Крик дельфина»), вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В 1960–х на счету режиссера Алексея Салтыкова были такие заметные фильмы, как «Председатель» и «Бабье царство», но, начиная с 1970–х, в его фильмографии, увы, появлялось все больше проходных работ…

В мелодраме «Возврата нет» рассказан история о том, как во время войны вдова с ребенком на руках спасла советского бойца. А после войны тот вернулся к ней…

Популярный журнал «Советский экран» предпочел «не заметить» мелодраму «Возврата нет», имевшую немалый успех у зрителей, а «Искусство кино» опубликовало о ней весьма критическую рецензию.

Кинокритик Николай Савицкий писал так: «Первым бросающимся в глаза просчетом фильма «Возврата нет» является, как я полагаю, выбор актеров (исключая, разумеется, актрису, исполнившую главную роль). … Ансамбль не сложился. И это особенно обидно, поскольку играют в картине люди талантливые… Как бы усомнившись в возможности развернуть по–настоящему драматическое действие, постановщик фильма сбивается с выбранного вначале драматического тона, используя поверхностные мелодраматические приемы» (Савицкий, 1974: 86–87).

Любопытно, что и сегодня зрители все еще готовы с энтузиазмом спорить о фильме «Возврата нет», как всегда, разделившись на тех, кто «за» и «против».

«За»:

«Хороший, интересный фильм. Жизненная история» (А. Алексеева). «Фильм замечательный. Глубокий, художественный. Заняты такие прекрасные актёры – лучше не придумать» (О. Шарова). «Фильм – один из самых интересных из снятых во времена СССР. Неоднозначный, многогранный, непростой. Когда есть истинный талант режиссера, сценариста и артистов – никакие худсоветы не страшны, а вот сегодняшним кинематографическим временщикам и блатным бездарям никакое бабло не поможет, не получается шедевров» (Гелла).

«Против»:

«Образчик насквозь фальшивого, дурно сделанного кино» (НикБуг).

«Один из худших фильмов Алексея Салтыкова, в котором он явно потерял чувство реальности, присущее ему в «Председателе» и «Бабьем царстве» (Скептик).

Неподсуден. СССР, 1969/1970. Режиссеры Владимир Краснопольский и Валерий Усков. Сценарист Константин Исаев (по рассказу Л. Ющенко "Командир"). Актеры: Олег Стриженов, Людмила Максакова, Леонид Куравлёв, Светлана Светличная, Пётр Глебов, Сергей Никоненко и др. **43,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссеры Владимир Краснопольский (1933-2022) и Валерий Усков известны зрителям в основном по телесериалам («Тени исчезают в полдень», «Вечный

зов»), но есть у них на счету и работы в кинематографе. За свою долгую кино/телекарьеру в дуэте Владимир Краснопольский и Валерий Усков поставили 33 полнометражных игровых фильма и сериала, три из которых («Неподсуден», «Самый медленный поезд», «Отец и сын») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

На борту самолете, который пилотирует летчик Егоров (одна из самых звездных ролей Олега Стриженова), оказывается женщина,которую он когда-то любил...

О мелодраме «Неподсуден» до сих пор не устают спорить зрители, выражая порой противоположные мнения.

«За»:

«Фильм никогда не устареет, потому, что он о любви, об ошибках молодости, страшных, непоправимых, после которых не знаешь – как жить? О вере в людей, о верности и преданности и настоящей мужской чести...» (Ирина К.).

«Фильм, действительно, замечательный. Я ... смотрела его в детстве, переживала до слез. Когда стала старше, появилось и возмущение, возмущение поведением Нади. Сломала жизнь человеку. Играет ее Максакова великолепно. Впрочем, там все актеры замечательные. Егоровым восхищаюсь – за один день был предан дважды – другом и любимой девушкой, но не сломался, всё пережил, и пережил достойно» (Натали).

«Фильм просто обалденный! Если бы современные режиссеры могли хоть наполовину, на четверть так снимать, российскому кино при современных возможностях не было бы равных в мире. А игра какая! Стриженов, Куравлев, Максакова! И сюжет ведь очень простой, но какая глубина человеческих отношений! Какой психологизм!» (В. Федоровская).

«Против»:

«Почему–то никогда не любила этот фильм. Не получалось никому посочувствовать, даже героине Сошниковой с ее стоической любовью. И Надя струсила – не струсила, но отступилась, и в поведении героя что–то искусственно высокомерное» (Мари).

«Фильм слишком уж схематичен. В нем чувствуется некоторая заданность ситуации. Герои прямолинейно делятся на плохих и хороших. В жизни все гораздо сложнее. ... Конечно, в жизни чего только не бывает! Но все же, при просмотре картины, чувствуется слабость сюжетных мотивировок, нелогичность, притянутость за уши в характеристиках и поступках персонажей. Над образами главных героев следовало поработать получше. Но это мое личное мнение» (А. Гребенкин).

Безотцовщина. СССР, 1977. Режиссер Владимир Шамшурин. Сценаристы Эдгар Смирнов, Мария Халфина. Актеры: Елена Драпеко, Лев Прыгунов, Надежда Федосова, Рома Трухманов, Леонид Куравлёв, Тамара Сёмина и др. **43,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Шамшурин (1940–1996) за свою творческую карьеру поставил 15 фильмов, некоторые из которых («Опасные друзья», «Сделано в СССР») запомнились зрителям. Его главным хитом стала мелодрама «Безотцовщина» (1977), в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли также и «Опасные друзья».

Когда-то Тамара отдала свою дочь в детский дом, а сама отправилась на Север. Спустя много лет Тамара попросила дочь приехать к ней...

Мелодрама «Безотцовщина» оказалась не забыта зрителями и сегодня, и они с жаром обсуждают её достоинства и недостатки.

«За»:

«Фильм замечательный! Умный, тонкий, жизненный. Все актеры, работавшие в этом фильме гениальны. Л.Прыгунов очень правдиво сыграл свою роль. А мальчишечка такой хорошенький, маленький, а такой умный, всё понимает. Только очень тоскует и ждет отца, всё время пристает к матери с вопросами: кто его отец. Огромная благодарность всем создателям этого великолепного фильма» (Альфия).

«Исполнение песни Тамары Семиной с Леонидом Куравлевым великолепное, песня идеально вписалась в фильм. Подбор актеров, уровень игры вызывают восхищение. В 70–х фильм был одним из ..., сейчас понимаешь, что это шедевр» (Елена).

«Качественная мелодрама, у актеров получился интересный дуэт. Как умели у нас снимать кино – просто, ясно и красиво и душевно. Очаровательный маленький актер сыграл сынишку» (Римма Б.).

«Против»: «Ну, не знаю… Обычная слезливая мелодрама, сегодня ее смотреть неинтересно» (Борис Г.). «Когда–то смотрел, не понравилось, а теперь и пересматривать не хочется» (Семен Л.).

Подсолнухи. СССР–Италия–Франция, 1971. Режиссер Витторио Де Сика. Сценаристы: Чезаре Дзаваттини, Георгий Мдивани, Тонино Гуэрра. Актеры: София Лорен, Марчелло Мастроянни, Людмила Савельева, Галина Андреева, Анна Карена, Надежда Чередниченко, Гунарс Цилинский и др. **41,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

В годы Великой Отечественной войны простая русская женщина (Людмила Савельева) подобрала в поле умирающего итальянского солдата (Марчелло Мастроянни) и выходила его… Итальянец остался в СССР и не стал возвращаться на Родину. Но женщина (Софи Лорен), в которую он когда-то, еще до войны, был влюблен, решает разыскать его в далекой России…

Эта совместная постановка в режиссуре выдающегося итальянского режиссера и актера **Витторио Де Сика (1901–1974)** имела большой успех в советском прокате.

Мелодрама «Подсолнухи» и сегодня нравится многим зрителям XXI века:

«Подсолнухи – один из лучших антивоенных фильмов! О молодости и любви, загубленных войной. Для меня этот фильм, как страстное осуждение войны, калечащей любовь и человеческие судьбы!» (Фриценятка).

«Потрясающее кино! Великие актеры! Низкий им поклон!» (Викся).

Но есть, как обычно, и негативные мнения о фильме:

«Неправдоподобна вся эта история спасения итальянца русской девушкой. Что она там, в степи (в поле) одна в лютую зиму делала? Мародёрствовала? Снимала с вражеских солдат тёплые вещи и драгоценности, если попадутся? Не может быть, говорите… От войны, голода, холода и нищеты всё может быть. Но почему тогда спасать кинулась? Из бабьей жалости? Какая, к чёрту, жалость, если мародёрствовать пошла? А если не мародёрствовала, то какая может быть жалость к врагу у комсомолки–спортсменки–красавицы, воспитанной в то время сталинской школой и ленинским комсомолом? … А где остальные крестьяне в таком случае? Момент спасения героя для меня – загадка. И Савельева, разумеется, на эту роль не подходит совершенно. … Молодая Мордюкова тут была бы на своём месте. Но к тому времени она была уже старовата для героини… А Савельеву знал весь мир из–за Наташи Ростовой. У неё была бешеная слава. Её и за границу приглашали сниматься, да наши не пустили. Вот и пригласили на эту роль. Чтобы престиж фильма ещё больше поднять, я думаю» (Н. Милейко).

Анна Каренина. СССР, 1967. Режиссер Александр Зархи. Сценаристы Александр Зархи, Василий Катанян (по роману Льва Толстого). Актеры: Татьяна Самойлова, Николай Гриценко, Василий Лановой, Юрий Яковлев, Анастасия Вертинская, Ия Саввина, Борис Голдаев, Майя Плисецкая, Лидия Сухаревская, Софья Пилявская и др. **40,6 млн. зрителей за первый год демонстрации (в среднем на одну серию).**

Режиссер Александр Зархи (1908–1997). Число снятых игровых полнометражных фильмов: 21, многие из которых («Горячие денечки», «Павлинка», «Высота», «Люди на мосту», «Мой младший брат», «Анна Каренина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Экранизируя знаменитый роман Льва Толстого "Анна Каренина", Александр Зархи сконцентрировался в основном на любовной линии. Его выбор исполнительницы главной роли казался довольно неожиданным: ведь в течение предшествовавших лет Татьяна Самойлова была эталонной актрисой экспрессивного, необычного по киноязыку кинематографа тандема Калатозов–Урусевский ("Летят журавли", "Неотправленное письмо"). Во время съемок, широко освещавшихся в прессе, журналисты и киноманы гадали

– сможет ли "современная" Самойлова превратиться в русскую аристократку прошлого века? Опасения оказались напрасными. Татьяна Самойлова своей трактовкой роли убедила большинство зрителей в том, что Анна могла быть и такой, быть может, более приземленной, чем в иных экранизациях романа, но не менее страдающей и привлекательной.

Гораздо легче были приняты публикой сухой и желчный Каренин в исполнении Николая Гриценко и Василий Лановой в роли красавца Вронского. Особенно хорош он был в сцене на скачках, эффектно снятой оператором Леонидом Калашниковым. Отмечу также потрясающую пластику и стать Майи Плисецкой, сыгравшей в фильме княгиню Бетси.

Анализируя экранизацию романа Льва Толстого «Анна Каренина», предпринятую А. Зархи (1908–1997), кинокритик Александр Свободин (1922–1999) посчитал, что «жестокости толстовского взгляда или впечатляющего собственного отношения автора экранизации фильму … недостает. Стремлением быть верным картинам и типам Толстого фильм в значительной мере обладает» (Свободин, 1968: 40).

А кинокритик Яков Варшавский (1911–2000) был более комплиментарен: «Шестнадцатая экранизация «Анны Карениной» в мировой кинематографии представляется мне наиболее успешной, внушающей искреннее уважение» (Варшавский, 1968: 12).

С. Кудрявцев напомнил читателям, что хотя «идеологическая социалистическая эстетика не терпела никакого надлома и надрыва в чувствах героев ни в современности, ни в прошлом, пусть и на материале классики, … Татьяна Самойлова с её актёрской темой "изломанности души" наиболее точно подходила для роли Анны Карениной как любящей женщины, бунтующей против лживой морали общества. … И то, что в итоге "Анна Каренина" Александра Зархи стала за всю историю советского кино второй по посещаемости экранизацией классики после первой серии "Войны и мира", доказывает, что ориентация на чувственность и даже мелодраматизацию этого романа в ущерб его полифоничности и социально–историческому пафосу оказалась лучше всего востребованной отечественной аудиторией» (Кудрявцев, 2006).

Мнения зрителей XXI века об «Анне Карениной» Александра Зархи четко разделяются на «за» и «против»:

«Прекрасная экранизация романа. Все на месте, и теперь, перечитывая Толстого, невольно представляешь себе героев именно такими, как в фильме» (Стефа).

«К сожалению, я разочарована до глубины души в этом фильме – возможно потому, что сначала я прочитала саму книгу. Ни один из артистов, на мой взгляд, не сумел передать своей игрой суть образов, созданных Толстым. Особенно я разочарована во Вронском. Этот Вронский на вид жалок, а не обольстителен своей молодостью и наивными убеждениями. … Лановой слишком стар для своей роли. Осадок оставил и сам сценарий – фильм действительно "по мотивам"» (Экспонента).

Молодые. СССР, 1971. Николай Москаленко. Сценарист Александр Червинский (по повести Александра Андреева "Рассудите нас, люди"). Актеры: Евгений Киндинов, Любовь Нефёдова, Жанна Горощеня, Нелли Пшенная, Нонна Мордюкова, Татьяна Пельтцер, Алла Ларионова, Армен Джигарханян, Михаил Кокшенов, Владимир Тихонов, Вячеслав Невинный и др**. 39,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

За свою очень короткую жизнь режиссер Николай Москаленко (1926–1974) успел поставить всего три фильма («Журавушка», «Молодые» и «Русское поле»), но все они стали зрительскими фаворитами.

Завязка это мелодрамы о мезальянсе такова: генеральская дочка Женя и простой строитель Леша познакомились на танцах…

В конце 1960–х – начале 1970–х зрители с удовольствием шли в кино, чтобы посмотреть ленты Николая Москаленко, а вот кинокритики эти фильмы нещадно ругали.

К примеру, И. Варшавская в журнале «Искусство кино» сожалела, что «в «Молодых» тема труда проходит незаметной. Фильм о рабочих, про рабочего человека, по сути дела, и нет. Есть бригадир Алексей и вся его бригада в спецовках, а есть Алексей и его товарищи в

пиджаках и красивых свитерах. Есть краны, панели, электросварка и есть мебель в генеральской квартире, танцы и гитара, в общежитии. ... Не было цельного образа, не было гармонического соединения рабочей темы с темой человеческой» (Варшавская, 1971: 72).

А кинокритик Евгений Громов (1931–2005) в «Советском экране» и сборнике «Экран 1971–1972» был недоволен тем, что в «Молодых» произошла «деперсонализация героев. Ни один из них не только не является личностью, но даже и не стремится стать ею» (Громов, 1972: 91).

Уже в постсоветские времена постмодернисткий кинокритик Денис Горелов лихо и едко расправился с «Молодыми» такими хлесткими фразами: «Крестьяне 70–х любили уесть городских, что те про деревню только и знают, что спереди у коровы рога, а сзади вымя. Москаленко про город знал только то, что там все в очках, с гитарами и хотят свободной любви. Героя звали Алексей Николаев, и у него все действительно было хорошо, потому что только затем он и был выдуман, чтоб показать, как хорошо бывает. ... Весь этот стахановский кич, корнями уходящий в мозолистое кино 50–х о перевоспитании ученых белоручек махровой спецовочной правдой просторов и промышленных дымов, смотрело в год выхода 39 (тридцать девять!) млн. человек» (Горелов, 2018).

Мнения нынешних зрителей о мелодраме «Молодые» существенно расходятся:

«Я очень люблю пересматривать этот фильм. Фильм для меня очень приятный, про красивую молодую пару, про любовь. И актёры просто замечательные. Какой здесь Киндинов! Не влюбиться просто невозможно. А главная героиня – очаровательная девушка Женя. Прекрасная актриса Л. Нефёдова сыграла свою единственную роль так, что помнится до сих пор, сколько в ней обаяния, чистоты, красоты» (Наташа Н.).

«Фильм легкий и светлый. Почти все герои внушают симпатию – добрые, простые люди. Алексей цепляет сильным взглядом и настойчивостью в ухаживании, Вадим в исполнении Тихонова – элегантностью, утонченностью. Оба парня, по–моему, славные ребята» (Цветик).

«Любимый фильм моей юности. Обворожительная Нефедова, великолепные Пельтцер и Ларионова, несравненная Пшенная, на месте Мордюкова, Джигарханян, Киндинов. Актерский состав самый, что ни на есть, звездный» (Адриана).

«Фильм – глупая и смешная лажа, и артисты играют плохо, потому что нечего играть! Не буду разбирать всех фальшивых сцен, только одно хочется сказать: генеральская дочка в 70–е годы ходит в кроличьей шапке с опущенными ушами! Да такие шапки даже нищие не носили! И ничего, все хавают, да еще похваливают!» (М. Джиганская).

«Была попытка снять современный фильм о молодежи, ее проблемах и чаяниях. Явно хотелось снять фильм житейский, а не пропагандистский. Попытка засчитана. Но она не удалась. И сценарий хромает, и подбор актеров» (Юрий).

Мужики!.. СССР, 1981/1982. Режиссер Искра Бабич. Сценаристы Искра Бабич, Валентин Михайлов. Актеры: Александр Михайлов, Ирина Иванова, Михаил Бузылёв–Крэцо, Пётр Крылов, Пётр Глебов, Вера Альховская, Александр Павлов, Анатолий Солоницын и др. **38,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Искра Бабич (1932–2001) за свою творческую карьеру сняла только шесть фильмов, из которых настоящими хитами стали две мелодрамы – «Первое свидание» и «Мужики!..», вошедшие в тысячу самых кассовых советских фильмов.

...Павел узнает, что после смерти его бывшей невесты остались сиротами трое детей. И Павел решает взять их к себе на воспитание...

Мелодраму «Мужики» и сегодня любят кинозрители, но надо отметить, что и советские кинокритики в 1980–х тоже отнеслись к этой картине Искры Бабич положительно.

К примеру, маститый киновед Ростислав Юренев (1912–2002) поддержал душевно рассказанную киноисторию: «Ныне говорят: правильно ли делают некоторые бесспорно одаренные художники, украшая свои фильмы стрельбой, погонями, цыганскими дивертисментами, а то даже землетрясениями и авиационными катастрофами, размышляют о том, не повторяет ли художественная структура таких картин иные заокеанские образцы,

правильно утверждая по ходу рассуждений, что правдоподобие – еще не реализм, а дидактическое морализирование – не лучшее проявление идейности. Все так, тем не менее, ясно, что зритель проголосовал за остроту ситуаций, за силу переживаний, за обнаженность и форсирование чувств. ... Ясно, но ненавязчиво выраженная идея, живые и сильные характеры людей и спокойное, достоверное изображение быта поднимают фильм «Мужики!..» над уровнем «переживательных» мелодрам и завоевывают ему любовь зрителей» (Юренев, 1983: 82, 84).

Более полно раскрыл секреты зрительской популярности «Мужиков» С. Кудрявцев: «Фильму «Мужики!..», созданному на киностудии «Мосфильм» режиссером Искрой Бабич, сопутствует успех. Снятый в скромной, неприхотливой манере, без показного блеска и изыска, словно и не рассчитывавший на соревнование с популярными картинами последних лет, этот фильм вызвал горячую ответную реакцию зрителей. Чем это объясняется? Только ли «феноменом мелодрамы» — жанра, славящегося исключительной способностью формировать зрительский интерес? Думаю, что нет. ... Драматургическую «генеалогию» фильма «Мужики!..» установить несложно. Мотив «чужих детей» использовался неоднократно в отечественных фильмах прежних лет. Озабоченность героев этих картин не только собственным, личным счастьем, но и счастьем «чужих детей» сделала возможным для авторов выход к крупным проблемам времени. Возрождение жизни в порушенной войной стране — не только лишь восстановление хозяйства, экономики. Это — восстановление порванных войной духовных связей, возвращение к жизни каждого человека, а прежде всего детей, судьбы которых были надломлены. Нужно было сделать «чужих детей» настоящими людьми. ... Авторы нашли наиболее короткий путь к эмоциональному контакту со зрителями. Сценарист, режиссер и актеры с большой мерой художественного такта рассказали личную историю, в которой заложены высокие нравственные принципы нашей жизни. Не в этом ли одна из главных причин широкой популярности фильма?» (Кудрявцев, 1982: 50, 56).

Мнения сегодняшних зрителей о «Мужиках» по–прежнему в основном позитивны:

«Мне нравятся образы героев. Простые и человечные образы. Действительно – не играют, а именно живут! Даже неопределённость их будущего в конце ленты – не пугает. Веришь, что всё сложится хорошо. Ведь главное тепло близких, родных и друзей. Благодаря таким абсолютно реальны жизненным людям – мы, молодёжь 80–х и могли получить позитивный образ Мужика. А в Полю, будучи мальчишкой, можно было прям влюбиться!» (Игорь).

«Классный фильм! Каждый раз с удовольствием смотрю его по телеку, хотя показывают его не так уж и редко. Очень душевно! Рассказать и показать историю, которая вроде простая, а так за душу берет, это еще уметь надо! У авторов "Мужики" это получилось на все 100. Сейчас так уже мало, кто умеет кино делать. А жаль! Нынешним сценаристам и режиссерам, которые все что–то крутят, наворачивают в сюжете, а в итоге у них пшик выходит, хочется сказать: вот у кого учитесь! Может, тогда и у вас что–то приличное получится, а не очередное фуфло, которыми нас уже закормили» (Берта).

Но есть, конечно, и иные зрительские мнения:

«Выйду с перпендикулярным мнением о герое фильма – он мне неприятен. Неприятна его готовность поверить в гадости о любимой девушке, неприятна его старательно пестуемая 15 лет обида. Неприятен его последующий отказ выпить за упокой её души. И гордыня у него как была, так никуда и не делась: ишь как в магазине перед сослуживицами Тамары лозунгом размахивает. Куда там... Он весь в белом, а Тамара – "дезертировала"... А она ему кто, чтобы трёх чужих детей поднимать? Жена? Нет, так и какой же с неё тогда спрос? Ах, да–да–да... Должна же была молча плечо Зубову подставить в тяжёлой ситуации и тогда бы он на ней может быть женился, как на надёжной» (Энди).

Судьба Марины. СССР, 1954. Режиссеры Исаак Шмарук и Виктор Ивченко. Сценарист Лидия Компаниец. Актеры: Екатерина Литвиненко, Николай Гриценко, Татьяна Конюхова, Нонна Копержинская, Александр Сердюк, Михаил Кузнецов, Борис Андреев, Леонид Быков и др. **37,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Исаак Шмарук (1910–1986) был одним из самых кассовых советских режиссеров 1950–х: сразу три его фильма этих лет («Судьба Марины», «Звезды на

крыльях», «Без вести пропавший») вошли не только в тысячу, но даже в 500 самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Виктор Ивченко (1912–1972) поставил 13 фильмов, из которых 8 («Судьба Марины», «Есть такой парень», «ЧП», «Иванна», «Серебряный тренер», «Гадюка», «Десятый шаг» и «Софья Грушко») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

В год премьеры «Судьбы Марины» советская пресса отнеслась к ней в общем-то позитивно, хотя и отмечая при этом недостатки: «Фильм жизненно достоверен, правдив. Его образы и конфликты значительны и остры, сюжет своеобразен и содержит в себе немало интересных ситуаций; у каждого из героев есть своя биография и неповторимая судьба, своя личная драма. Стержень фильма составляет история колхозницы Марины Власенко, оставленной мужем женщины, которая всю жизнь прошла рука об руку с любимым человеком, верила в него, возлагала на него большие надежды, вывела в люди, но он оказался себялюбцем, карьеристом, жалким и ничтожным мещанином. ... Однако мало прочертить различные судьбы людей. Множественность конфликтов, не увязанных в единый драматургический узел, не слитых в стройное сюжетное целое, лишает фильм сквозного действия, которое является, как известно, душой всякого драматического произведения. Отсутствие же этого сквозного действия влечет за собой рыхлость композиции, ослабляет интерес зрителя ко всем происходящим событиям. ... В «Судьбе Марины» центральный конфликт также не стал тем узлом, который связал бы все побочные мотивы, занимающие в фильме немалое место. Авторам не удалось в главном выразить второстепенное, не сумели они и сочетать то и другое в должной пропорции. ... Для первой самостоятельной постановки режиссеры В. Ивченко и Л. Шмарук проявили достаточно умения пользоваться средствами кинематографической выразительности» (Кокорева, 1954: 92, 104-105).

Казалось бы, фабула мелодрамы «Марина» не предвещала особой кассовости: выучившись на агронома, муж возвращается в родной колхоз и тут же упрекает свою жену Марину в необразованности, а потом бросает ее с ребенком и подается назад, в город. Но Марина не промах – она не только работает и учится, но и становится Героем Социалистического Труда!

Но режиссеры Исаак Шмарук и Виктор Ивченко сумели сыграть на мелодраматических струнах так эмоционально, что заманили в кинозалы десятки млн. людей...

Да так заманили, что и сегодня, в XXI веке, зрители с удовольствием смотрят «Судьбу Марины»:

«Хороший фильм. И сейчас по–прежнему смотрится. И прекрасные актёры. Совсем юный Леонид Быков, а уже так прекрасно сыграл. То же самое и Конюхова. ... Ну и, конечно же, Михаил Кузнецов – такой естественный, такой редкий актер. Актер, который привлекает в любой роли и в любом фильме» (Артемида).

«Актеры в "Судьбе Марины" играют замечательно, но лучше всех, конечно, Нонна Копержинская – Мотря и Борис Андреев – Матвей. Как–то так ухитрились сделать, что даже сегодня перерождение этой парочки лентяев в ударников колхозного труда не вызывает саркастической усмешки» (Л. Фуч).

«А ведь фильм мудрый... рассказывает о том, что утеряно и то, что требует восстановления – ответственность за семью, за свой труд, за страну не только каждого, но и "всем колхозом". Пора уже ветки в метлу собирать, чтобы сломать нельзя было. Фильм интересен тем, что знаменитые актёры в будущем, у них здесь только актёрская жизнь начинается» (Телезритель).

«Фильм дивный, о человеческих отношениях: любви и предательстве, дружбе, о том, что в работу, в дело, которым занимаешься, надо вкладывать душу, и тогда у тебя все получится» (С. Кочук).

«Этот фильм увидела впервые. Вроде бы ничего особенного в этом фильме нет, ни дорогих съемок, ни лихо закрученного сюжета, но до чего же интересно было его посмотреть. Фильм добрый и мудрый» (В. Олеговна).

Но надо сказать, что и в советские времена кинокритики приняли «Судьба Марины» в общем–то одобрительно, отмечая, что это "один из немногих советских фильмов тех лет о

колхозном селе. Он широко шел по стране, вызвал большую прессу. Его недостатки были очевидны — прямолинейное деление персонажей на «хороших» и «плохих», элементы украшательства. Но было в картине и другое — счастливо увиденный в жизни характер во всей правде чувств. И эту правду режиссеры стремились раскрыть на экране. Зрители встретились с живыми людьми, решающими свои нелегкие проблемы, увидели на экране убедительные приметы действительности" (Корниенко, 1975: 164).

Прости. СССР, 1987. Режиссер Эрнест Ясан. Сценарист Виктор Мережко. Актеры: Наталья Андрейченко, Игорь Костолевский, Виктор Мережко, Александра Яковлева, Алиса Фрейндлих, Владимир Меньшов, Алексей Жарков и др. **37,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эрнест Ясан (1936–2018) поставил 13 полнометражных игровых фильмов и сериалов, из которых только два («В моей смерти прошу винить Клаву К.» и «Прости») вошли в тысячу самых кассовых советских фильмов.

...Муж, изменив жене, увлеченно разыгрывает прежнюю влюбленность. Жена, отлично зная об измене мужа, сначала язвительно ему подыгрывает, а потом истерично, воистину в духе мелодрам Великого немого, пытается в течение суток найти себе «настоящего мужчину».

Увы, слишком многое авторы фильма «Прости» захотели вместить в те 24 часа, в течение которых разворачиваются события. При этом актеры часто пережимают, утрируют жесты и интонации своих персонажей.

На мой взгляд, в картине не найден жанр — эпизоды, балансируя между мелодрамой, комедий и психологической драмой, никак не желают составить единое целое. И нельзя отделаться от мысли, что авторы играют с нами в кубики, но сама игра их не слишком волнует. Иначе откуда такая клиническая холодность в изображении вроде бы душераздирающих сцен...

В год выхода на экраны этой картины советские кинокритики отнеслись к ней неоднозначно.

К примеру, кинокритик И. Петров отнесся к фильму «Прости» вполне позитивно, отметив, что «жанр фильма, весьма расплывчато определенный драматургом, как «городская драма, смягченная юмором, выдерживается с завидным мастерством, не срываясь ни в мелодраму, столь любимую массой зрителей, ни в глубинный психологизм киноновеллы, притягательной для клубной аудитории» (Петров, 1987: 1).

Зато кинокритик Александр Трошин (1942–2008) оказался куда строже: «Получается: тотально зараженный вирусом мир, безнадежно не умеющий любить, растерявший, подменивший чувства. По логике фильма, как она намечена, героиня от этого мира (разумеется, и от себя прежней тоже) бежит. А прибегает – куда? – в свой же дом, только уже обновленный за сутки страданий, приблизившийся к исцелению, уверяют нас авторы. Впрочем, если говорить честно, не очень–то и уверяют. Просто подсовывают торопливо уладивший все финал» (Трошин, 1987: 9).

Зрители до сих пор горячо спорят об этом фильме:

«Фильм запомнился. Горький и правдивый... Даже правдивый в неумности поступков обманутой жены. Назло в ночи искать приключений, упиваться своим несчастьем. Привлечь к себе внимание любым способом, и нарваться таки... Концовка сильная. Мне их обоих очень жалко» (Анастасия).

«В который раз поражаюсь, насколько Мережко знаток женской психологии. Сколько фильмов о женских судьбах, просто невероятно и удивительно, но они актуальны до сих пор, и всегда такими будут. ... У героев кризис и возраста, и отношений, пришла пора пересмотреть все. И название "Прости", слова прощения, по–моему, обоюдны» (Е. Мисайлиди).

«Главный недостаток фильма – это непривлекательные герои, им не хочется сочувствовать, сопереживать, поэтому острота и драматизм резко снижаются. Окружение героев – грязно–серая жизнь. Многочисленные съемки в темноте, либо в красноватых отсветах квартиры, создают какое–то давящее чувство. Ситуация в фильме явно из ряда вон – нас ведь окружают не только алкоголики, отморозки и циничные молоденькие

любовницы. За всем этим не видится реальной жизни, гораздо более прекрасной и разнообразной» (Крит).

«Я не люблю этот фильм. Вроде и режиссура хорошая, и актерские работы прекрасные, и сам сюжет правдивый вполне. А все–таки что–то напрягает. Я думаю, это мое субъективное восприятие этой истории, а точнее, того, как она передана. Какими "красками", так сказать. Положительных героев практически нет в картине. И персонажи Мережко и Меньшова тоже никак нельзя назвать приятными. Каждый из них легко и без напряга идет на предательство: один – жены, другой – подруги. Причем все это делается интеллигентно и как само собой разумеется. А по сути они не слишком отличаются от насильников в финале фильма, поскольку все рассматривают героиню как объект для получения удовольствия. Ну и конечно концовка очень жесткая, появляется ощущение, что в грязи искупалась. ...

То, что произошло с героиней за весь этот день, уже никогда ее не отпустит. Муж всегда будет главным виновником ее трагедии. И счастья в этой семье не будет. Надо строить новые отношения с другим человеком, если будут силы... Остается тяжелый осадок после просмотра, какая–то безысходность и брезгливость. Если это было целью создателей фильма, то результат достигнут и режиссера можно похвалить. Но вот только мне такое кино как–то не очень... И пересматривать не хочется совсем» (А.Ю.).

Журавушка. СССР, 1969. Режиссер Николай Москаленко. Сценарист Дмитрий Василиу (по повести Михаила Алексеева "Хлеб — имя существительное"). Актеры: Людмила Чурсина, Нонна Мордюкова, Армен Джигарханян, Татьяна Пельтцер, Римма Маркова, Николай Гриценко, Георгий Жжёнов, Евгений Шутов и др. **37,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

За свою очень короткую жизнь режиссер Николай Москаленко (1926–1974) успел поставить всего три фильма («Журавушка», «Молодые» и «Русское поле»), но все они стали зрительскими фаворитами. И я уверен, проживи Николай Москаленко еще хотя бы пару десятков лет, он смог бы стать автором еще многих кассовых хитов.

После войны красавица Марфа остаётся верной своему любимому, которого она не дождалась в фронта...

Мелодрама «Журавушка» была представлена на кинофестивале в Сан–Себастьяне, где Людмила Чурсина получила приз за лучшую женскую роль.

Советская кинопресса отнеслась к «Журавушке» сдержанно: отмечая достоинства «ее драматургической композиции», но упрекая в «банальности, эмоциональной вялости ... довольно многочисленных слабых режиссерских решений» (Федь, 1969: 66).

Зрители XXI века и сегодня любят вспоминать «Журавушку» – и в основном в положительном контексте.

«За»:

«Фильм впервые посмотрела когда мне было 30 лет. Равнодушной оставаться нельзя при его просмотре. Удивительная и неподражаемая Людмила Чурсина, очень необычный Армен Джигарханян, замечательная Нонна Мордюкова, звезда эпизодических ролей Татьяна Пельтцер. И тема актуальная всегда: любовь и верность» (Ель).

«Фильм очень нравится... такие фильмы тоже нужны: простые, душевные. Актёрский состав великолепен!» (Е. Ком).

«Прекрасный фильм. Замечательный дуэт Гриценко и Марковой, неподражаемая Мордюкова, ироничная Пельтцер, красавица Чурсина... И женская верность – на все времена» (Е. Ильхман).

Но есть, конечно, и мнения «против»: «Несмотря на прекрасный состав актеров, фильм очень неудачный» (Ю.Медведева).

Песни моря. СССР–Румыния, 1971. Режиссер Франчиск Мунтяну. Сценаристы Борис Ласкин, Франчиск Мунтяну. Актеры: Наталья Фатеева (вокал: Лариса Мондрус), Дан Спэтару, Штефан Бэникэ и др. **37,0 млн. зрителей за первый год демонстрации**

Режиссер этого музыкального ревю Франчиск Мунтяну (1924–1993) известен также по еще одному советско–румынскому фильму на военную тему «Туннель», который также пользовался популярностью у зрителей.

Советские кинокритики музыкальную мелодраму «Песни моря» встретили, мягко говоря, без восторга…

Да и кинокритик Евгений Васильев – уже в XXI веке – отозвался об этом фильме иронично, отметив, что «"Песни моря" – румынско–советское музыкальное чудо с нулевым содержанием. … Нежный, ласковый, просторный, залитый солнцем фильм пленяет своей бессмысленностью, целомудренно–бесстыжими мини–юбками сказочных мурлеток из подтанцовки и синевой портовых сооружений» (Васильев, 2019).

Есть, конечно, среди нынешних зрителей и те, кто в принципе согласен с Е. Васильевым, считая, что «фильм совершенно убогий, его "вытягивают" музыка и песни, но и то – только до поры, до времени. Сейчас мода на эти песенки прошла, и соответственно фильм никому не интересен» (Игорь Р.).

Однако большинство кинозрителей XXI века, помнящих «Песни моря» любят его, ностальгично, искренне и с энтузиазмом:

«Режиссер фильма – талантливый человек, может работать в разных жанрах. Посмотрела вновь фильм и как всегда после него – ощущение солнца, моря, молодости, красоты, веселых брызг морской воды, свежего, чистого воздуха. Мне все равно, что это – мюзикл, ревю, главное, что это снято красиво и профессионально. Великолепно поставлены танцы. В день рождения Натальи Фатеевой хочу сказать ей: "Браво!" Великолепная, красивая пара – Наталья Фатеева и Дан Спэтару. Отдельный поклон его таланту!» (НВЧ).

«Посмотрела этот фильм с удовольствием, отдохнула от проблем. Он и не претендует на сложность и философскую глубину. Красивые актеры, красивые песни, легкие танцы – смотреть приятно и весело. Наталья Фатеева – красавица, поэтому здесь она как раз на месте. Я же фильм люблю из–за Дана Спэтару» (ЧН).

«Песни в фильме замечательные! Особенно песни Дана Спэтару. Мы были влюблены в этого актера. Вообще, хорошие были времена – люди жили проще и отношения были другими. Кинотеатры были полны – каждая премьера обсуждалась» (Сауле).

«Я люблю песни из этого фильма. С радостью посмотрела его сегодня. Там все по–настоящему прекрасно! Особенно прекрасна музыка и актеры! Сюжет простой, но это тоже правильно сделано, ведь в этом фильме главное – музыка, чувства и чистота отношений. В 1970 году … наша жизнь была в гармонии с миром и в этом фильме можно услышать эту гармонию, если настроится на частоту чистоты» (Ольга Р.).

«Мне нравится музыка 1970-х, когда смотрю «Песни моря», то вспоминаю свою юность, как мы сами пели «От зари – до зари», как танцевали чуть ли не до утра. Западных эстрадных звезд у нас в кинотеатрах не показывали, поэтому и румын Дан Спэтару был для нас звездой, такой, что слушали его много раз, разучивали слова, напевали под хорошее настроение» (Дая).

Еще раз про любовь. СССР, 1968. Режиссер Георгий Натансон. Сценарист Эдвард Радзинский (по собственной пьесе «104 страницы про любовь»). Актеры: Татьяна Доронина, Александр Лазарев, Олег Ефремов, Елена Королёва, Александр Ширвиндт и др. **36,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Натансон (1921–2017) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Шумный день», «Всё остаётся людям», «Палата», «Ещё раз про любовь», «Старшая сестра», «Посол Советского Союза», «Повторная свадьба», «Валентин и Валентина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Георгий Натансон получил известность именно экранизациями популярных пьес. В данном случае речь шла о пьесе Э. Радзинского «104 страницы про любовь», покорившей советские сцены 1960–х.

Зрители встретили мелодраму «Ещё раз про любовь» очень тепло. И эту точка зрения нашла свое отражение в рецензии кинокритика Всеволода Ревича (1929–1997) в «Спутнике кинозрителя»: «Тема человеческой доброты, сердечности, понимания,

«коммуникабельности» — вот главное в «Еще раз про любовь». В общем, это фильм о людях, которые могут и умеют глубоко и сильно переживать, а значит, о счастливых людях: несмотря на то, что в нем есть и слезы, и неразделенное чувство, и трагедия» (Ревич, 1968).

Кинокритика Андрея Зоркого (1935–2006) фильм «Ещё раз про любовь», напротив, весьма разочаровал: «Искусство – это раздумье над жизнью человека, над ее смыслом, а не над трагическими превратностями авиаполета. Режиссер Г. Натансон, очевидно, должен был показать свое понимание жизни и любви героев. Он ограничился пересказом сюжета. И его банальные внешние предметы отснял очень серьезно, очень тщательно. ... Да, нам очень жалко Наташу. И жалко еще, что не получился настоящий рассказ о любви» (Зоркий, 1968: 2).

Точку зрения Андрея Зоркого поддержала и кинокритик Инна Левшина (1932–2009), утверждая, что «художественный и нравственный потенциал фильма («Еще раз про любовь» – А.Ф.) так и остался на уровне житейской истории, положенной в основу сюжета. Огромный успех у зрителя не мешает этому фильму стать для нас примером неудачи в искусстве. ... Думаю, что воспитанный театром актерский магнетизм Дорониной и Лазарева сыграл немалую роль в успехе фильма «Еще раз про любовь». Причины неуспеха этого фильма – в полном отсутствии хоть какой–то самостоятельной мысли, хоть какого–то образа, хоть какой–то попытки режиссерского, кинематографического прочтения пьесы» (Левшина, 1969: 148–149).

Кинокритик Денис Горелов уже в XXI веке иронично написал, что фильм «Ещё раз про любовь» «расчетливо дезавуировал высокие и сильные заблуждения уходящего десятилетия, все мужественные бытовые клише, почерпнутые преимущественно на популярных в ту декаду неделях французского кино. Галстучный Евдокимов явно и умело красился под Монтана, держал одну руку в кармане, другой курил, говорил дерзости — и был ходулен и нелеп в этом позерстве, и вдвойне символичным казалось то, что впервые Наташа заприметила его в Политехническом, мекке шестидесятничества. Нескладная вечеринка физиков стала карикатурой на все настырно легкие шабролевско–кайаттские пати с танцульками, шерри и игрой в правду — такой же гадостью, как тогдашнее задушенное остроумие, обращение «отцы» и самоуверенность высоких мужчин. И выспренние цитаты из Экзюпери ложились аккурат не к месту, и жерарфилиповский понт: он в профиль, она анфас, смотрит в сторону, воротники подняты — был не горем гонимых влюбленных, а взаимоотчуждением близких людей» (Горелов, 2018).

Поклонников у этого фильма и сегодня очень много:

«Самое острое впечатление пронзило, конечно, в первый просмотр. У меня было только предвосхищение любви... Ещё ничего не знала, никого не любила... Эта мужская сила, напор, обаяние героя Лазарева... Естественно, с годами многое воспринимается уже не так остро. Но фильм всё же стоящий! Никогда не нужны спецэффекты, чтобы задеть за живое» (Форествич).

«Фильм «Еще раз про любовь» я смотрел два или три раза. Он мне сразу понравился даже более того. Мне очень нравится манера говорить у Татьяны Дорониной – это очень редкий талант. А, скорее всего, она такая и в жизни. Поэтому человек не играет, а живет. Все очень естественно, искренне, сердечно. Мне очень полюбилась Наташа. В ней столько света теплоты. И главный герой – Александр Лазарев и она. А как Наташа пела, играя на гитаре. Какая замечательная песня про солнечного зайчика. А финал фильма был очень неожиданный для меня. Я не хочу. В аэропорт пришел любимый Наташи, и пришла ее подруга. «А где Наташа?» «Она не придет». И у меня сразу потекли слезы» (Валера).

«А мне в этом фильме просто безумно нравится Лазарев. Внешне очень стильный герой, внутренне – очень сложный герой. Потому что мужчина со столь развитым мозгом простым быть не может. И может, грубовато, но как женщине было приятно смотреть, как героиня (выражаясь современным языком) его "дожала". Потому что полюбила по–настоящему. И он, этот ироничный циник, холодновато–спокойно во всем уверенный умнейший технарь–физик, поверил в это. И сам от этого обалдел. Обалдел, потому что поверил – любовь есть! А он не верил. И нежность есть, о которой он так проникновенно говорил. Открытие для себя сделал физик. А финал просто жуткий. Думаю для того, чтобы верили и берегли любовь» (Антонова).

Но есть и зрители, полностью отвергающие фильм: «Неохота пересматривать фильм... Он мне, если честно, совсем не нравится именно из–за нелепостей. Нелепые диалоги,

нелепые разборки, ссоры, еще более нелепые "встречаться не будем" – и тут же встречаются (как один из примеров). Уж если ты решилась на интимные отношения (как положено, на третий раз), почему ж, "не будем встречаться"?!» (Морская пена).

Романс о влюбленных. СССР, 1974. Режиссер Андрей Кончаловский. Сценарист Евгений Григорьев. Актеры: Евгений Киндинов, Елена Коренева, Ия Саввина, Ирина Купченко, Александр Збруев, Владимир Конкин, Николай Гринько, Роман Громадский и др. **36,5 млн. зрителей.**

Режиссер Андрей Кончаловский поставил 23 полнометражных игровых фильма, но только двум из них («Романсу о влюбленных» и «Дворянскому гнезду») удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Романс о влюбленных» – синтез мюзикла с бытовой мелодрамой стал самой кассовой советской картиной Андрея Кончаловского.

Как это обычно бывает, во времена выхода «Романса о влюбленных» в прокат мнения кинокритиков существенно разделились.

Кинокритик Юлий Смелков (1934–1996) был убежден, «что именно бедность драматургического материала заставила А. Михалкова–Кончаловского прибегнуть к такому громоздкому ложно–поэтическому антуражу – без него смотреть фильм было бы просто–напросто скучно. Видимо, чувствуя это, режиссер собрал в своем фильме множество зрелищно привлекательных и рассчитанных на эмоциональную реакцию зрителя кадров и эпизодов. ... Герои становились в позы и произносили слова, которые, вероятно, им казались высокими и значительными, но вызывали чувство недоумения... Именно чувство поэзии изменило, на мой взгляд, постановщику, и получился фильм, в котором она превратилась в орнамент, в средство украшения, в набор приемов. То есть перестала быть поэзией» (Смелков, 1975: 13).

С Юлием Смелковым спорила кинокритик Инна Лёвшина (1932–2009): «Мне кажется, что зрители, принявшие «Романс...», идейный строй фильма, плакали другими слезами: фильм стряхнул, вырвал из обыденности, превратил привычные слова в понятия, полные смысла и значения. Фильм разбудил в душе ближе или дальше спрятанную под буднями готовность к огромной любви и высокой духовности. Мне кажется, что слезы, пролитые в «Романсе...», – это слезы самопознания, ощущения прекрасного в себе самом, в окружающей жизни. Вызвать такие слезы – самый высокий долг, который может выполнить искусство перед лицом своего зрителя» (Левшина, 1975: 13).

Не скупился на похвалы и кинокритик Евгения Громов (1931–2005), писавший, что фильм «Романс о влюбленных» «по–настоящему талантлив и значителен. Это глубоко поэтическое раздумье о любви и долге, о смысле жизни» (Громов, 1976: 82).

Наиболее объемную и глубокую рецензию на «Романс о влюбленных» написал кинокритик Александр Липков (1936–2007), отметив, что «пожалуй, ни один из наших режиссеров так не подвержен воздействию самых разнообразных кинематографических веяний (если хотите, даже мод), как Андрей Михалков–Кончаловский. Он и сам, не скрывая, говорит о том, как повлияли на его прежние картины Куросава, Бергман, Феллини. Так что и критикам не потребно большого умственного усилия, чтобы найти в «Романсе о влюбленных» отголоски «Шербургских зонтиков», картин Де Сика или еще кого–то (диапазон для выбора на редкость разнообразен) и на том основании сурово пригрозить пальцем за отсутствие своего лица, за подверженность «влияниям чуждого Запада». Но стоит присмотреться к фильму ... повнимательней, попристальней, вникнуть в суть, и тогда, быть может, откроется иная картина – не переменчивости, а постоянства, удивительной, давней и прочной приверженности художника одной внутренней теме, верности своему лицу. ... сочетание любви и боли, печали, мужества и надежды, которым меня волнует, радует, а в лучших своих кусках и потрясает «Романс о влюбленных» (Липков, 1975: 73, 84).

Уже в XXI веке С. Кудрявцев вполне резонно, на мой взгляд, писал, что картина «Романс о влюбленных» «сопрягала в себе поэзию и прозу, возвышенность чувств и приземленность поступков сникших, разуверившихся в любви героев. И четко делилась на две части – мало кто даже из числа сторонников фильма принимал сразу обе половинки "слоеного пирога", сотворенного Кончаловским. А немалый успех в прокате (особенно для

такой необычной работы, все–таки сложной по стилю и смущающей не из–за смелых эротических моментов, а благодаря эстетике верлибра и мелодекламации) в какой–то степени подлил масла в огонь споров по поводу "Романса о влюбленных". Но знаменательно, что он занял место в итоговой таблице советского кинопроката между лирическими музыкальными комедиями "Песни моря" и "Девушка без адреса", а с другой стороны – оказался по соседству с более социально–мелодраматичными лентами "Молодые" (откуда как раз перешел исполнитель главной роли Евгений Киндинов, для некоторых критиков – абсолютно неудачно выбранный на роль Сергея) и "Еще раз про любовь". То есть выстраивается некий типологический ряд любовных историй по–советски. И тщательно сконструированный, впрочем, не лишенный искренности, даже запальчивости переживаний фильм "Романс о влюбленных", в корне ломая прежние представления о любви в кино» (Кудрявцев, 2006).

Зрители готовы спорить о «Романсе о влюбленных» до сих пор:

«Роскошный, завораживающий и оглушающий фильм и музыка. Потрясающе реалистичная игра всех без исключения актеров, несмотря на многие условности (в том числе ненатуральную речь (верлибр, мелодекламация) героев» (С. Гривна).

«Необычно яркий, поэтический, может быть, вдохновленный "Шербурскими зонтиками" фильм, где даже наш мрачный "датский принц" Смоктуновский в роли полусказочного трубача, придающий дух волшебства любви картине, вызывающей искреннее сочувствие влюбленным героям перед неизбежностью обыденной прозы» (Клацеткин).

«А мне фильм не нравится. Когда чуть прошло время и волнения от спокойствия в обществе улеглись, то стало очевидно, насколько конъюнктурный получился фильм. Во всяком случае, для меня. Вся «романтика» и поведение персонажей обманчивы… Неестественная картина взаимоотношений. Все чувства утрированы и словно при открытии шампанского стремятся обратиться в брызги» (Селпет).

Женщины. СССР, 1966. Режиссер Павел Любимов. Сценаристы Ирина Велембовская, Будимир Метальников. Актеры: Нина Сазонова, Инна Макарова, Галина Яцкина, Надежда Федосова, Виталий Соломин, Виктор Мизин, Валентина Владимирова и др. **35,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Павел Любимов (1938–2010) поставил 13 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Женщины», «Весенний призыв», «Школьный вальс») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. Но самым зрительским фильмом П. Любимова стала мелодрама «Женщины».

Эта душевная мелодрама рассказывает историю трех простых работниц мебельной фабрики…

«Женищины» были очень благожелательно оценены советской прессой.

К примеру, в журнале «Искусство кино» высказывалось мнение, что сам «выбор банальной темы уже отчетливо свидетельствует о мужестве молодого художника и понимании первостепенных задач современного искусства. Ведь стремление выразить себя в некоей самоигральной теме преследует множество дебютантов в нашем киноискусстве. Даже в том случае, когда взятый материал представляет некое непреходящее значение, начинающий режиссер чаще всего мучительно отыскивает такой эстетический аспект, который с помощью, так сказать, «острого оператора» поможет ему шикнуть внешней стороной материала. Для Любимова таких возможностей сценарий Метальникова, по сути, не представлял, и все же с самого начала фильм смотрится с чувством узнавания точно высмотренных жизненных картин, где все примечательно не потому, что феноменально и необычно, а потому, что увидено внимательным, заинтересованным глазом. В этом смысле весь стиль фильма задается жизненных законов. … Картина … при всей своей скромной внешности имеет одно главное преимущество: естественный и ясный голос, нигде не сбивающийся на истерику и фальцет. Она опирается на серьезное нравственное содержание, которое, на мой взгляд, единственно может оправдать сейчас какое бы то ни было рассуждение об окружающей жизни, о людях, её создающих, о том многосложном мире вещей, где проще всего из–за деревьев не увидеть леса» (Герасимов, 1966: 28, 30).

Сегодняшние зрители, как правило, тоже весьма положительно оценивают этот фильм:

«Пожалуй, это самая лучшая лента, снятая Павлом Любимовым. Фильм привлекал прямодушием, искренностью. На мой взгляд, именно после этого фильма появилось огромное количество непритязательных однодневных шлягеров, которые снова и снова тиражировали коллизии, характеры, мораль этой давней замечательной ленты. Но только вот от фильма к фильму со временем окончательно стерся и улетучился важный мотив, выводивший слезливую тему женского одиночества на уровень небабьего женского разговора. Все свелось к теме: "От судьбы не уйдешь" или "Не родись красивой, а родись счастливой"» (Кинолюбитель).

«Замечательный фильм, очень добрый, мудрый и поучительный. … Повторюсь – фильм хороший, правдивый. Спасибо всем его создателям, а отдельная благодарность Я.Френкелю за музыку» (Инес).

«Фильм этот люблю. Психологическая точность его во многом определена тем, что нет однозначно хороших или исключительно плохих героинь – все они женщины, с разными характерами, непростой судьбой, со своими положительными и отрицательными сторонами, в какие–то моменты эгоистичные, властные, жестокосердные, эмоционально холодные, а в других ситуациях – добрые, открытые, душевные, щедрые, готовые помочь и отдать буквально последнее. … Так все это показано, что восхищаешься ими, этими простыми русскими женщинами, труженицами беззаветными, сочувствуешь им, переживаешь буквально до слез. … Думаю, что этот фильм найдет отклик в душе еще у не одного поколения зрителей, причем как женщин, так и мужчин» (М. Морозова).

Молодая жена. СССР, 1979. Режиссер Леонид Менакер. Сценарист Ирина Велембовская (по собственной повести «За каменной стеной»). Актеры: Анна Каменкова, Владлен Бирюков, Галина Макарова, Сергей Проханов и др. **35,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Леонид Менакер (1929–2012) поставил 14 фильмов разных жанров, четыре из которых («Молодая жена», «Жаворонок», «Завещание профессора Доуэля», «Не забудь… Станция Луговая») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. Но главным зрительским успехом Леонида Менакера стала, конечно, мелодрама «Молодая жена».

Вот завязка сюжета мелодрамы «Молодая жена»: главная героиня в деревне считалась опозоренной, так ее жених вернулся после армии с новой подружкой…

Журнал «Искусство кино» опубликовал на этот фильм вполне доброжелательную рецензию кинокритика Лидии Польской, которая, правда, упрекнула фильм в сюжетном срыве «на полпути к цельной завершенности произведения», который, по ее мнению, был вызван «неумением рассчитать «эволюцию» драматургии и, соответственно, «эволюцию» восприятия картины, предопределить моменты смеха и тишины в зале, напряженности и слез. В «Молодой жене» вся столь подробно, из мельчайших деталей сплетенная драматическая ситуация, вся этическая энергия снята финальным «блоком», в котором отсутствуют не только психологические, но даже бытовые мотивировки. Фильму недостает авторского расчета, взгляда сразу на все поле произведения, а потому нет должной соразмерности между «деталями конструкции». … В «Молодой жене» срыв произошел скорее всего из–за драматургии: в финальных сценах ей отчетливо не хватает анализа. Событийностью же тут не отделаться. Она лишь искажает нравственный итог фильма, который можно трактовать и так: вот, мол, опомнилась, наконец, девушка. … Между тем фильм совсем о другом задумывался и две трети шел совсем под другим флагом – под флагом сложности и непредсказуемости судеб и отношений» (Польская, 1980: 67).

А вот многим современным кинозрителям (в основном – женщинам) «Молодая жена» нравится практически безоговорочно:

«С удовольствием посмотрела этот просто замечательный фильм. Очень трогательная жизненная история. Великолепные, красивые актёры: А. Каменкова и В.Бирюков. Да и все–все другие играют чудесно, каждая роль – изюминка. Можно восхищаться каждым эпизодом. А сам фильм хочется смотреть ещё» (Наташа).

«Замечательный, трогательный фильм. Смотрю всю жизнь! И вам советую! Есть любовь на свете!» (Татьяна).

«Наши советские старые фильмы лучшие! «Молодую жену» можно смотреть много раз. Подбор актеров великолепный» (Ирина).

«Фильм хороший, так и хочется заново пересмотреть. Вот раньше фильмы делали о главном, ничего лишнего, каждое слово в точку, смотреть можно бесконечно. Остается какое–то светлое чувство от просмотра. Мне тоже актеры нравятся, Каменкова такая милая, женственная. ... Хорошо все подмечено, жизненный фильм... Я, честно говоря, не думая, поставила бы его в разряд лучших фильмов» (Светлана).

Родная кровь. СССР, 1964. Режиссер Михаил Ершов. Сценарист Федор Кнорре (по собственной одноименной повести). Актеры: Вия Артмане, Евгений Матвеев, Анатолий Папанов, Владимир Ратомский и др. **34,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Ершов (1924–2004) поставил 16 фильмов разных жанров. В начале своей режиссерской карьеры он увлекался мелодрамами, а в середине 1970–х экранизировал масштабный роман А. Чаковского «Блокада»... Всего в тысячу самых кассовых советских кинолент у М. Ершова вошли четыре фильма («После свадьбы», «Родная кровь», «На пути в Берлин» и «Блокада»). Однако самой успешной картиной Михаила Ершова стала мелодрама «Родная кровь».

Кинокритик Нина Игнатьева (1923-2019) писала о мелодраме «Родная кровь так»: «Наверное, было немало подобного и в жизни: появлялся солдат да и оставался а семье, становился с отцом детей, хорошим мужем.. Рассказанная история могла бы и на экране остаться частным случаем, дать повод дли разговоров о мелкотемье, о «немасштабности» искусства, об узости его горизонтов. Однако авторы фильма «Родная кровь» с таким уважением относятся к чувству, возникшему между и героями, показывай такую его великую силу, что и киноповествование выходит за рамки эпизодическрого события, в нём просматривается серьезная тема...

У фильма «Родная кровь» хорошая литературная основа — тонкий, поэтичный сценарии Ф. Кнорре. В произведении писателя режиссера М. Ершова захватила прежде итого сила любви героев, которая высоко поднимает и облагораживает, преображает человека. Именно этой теме постановщик отдал всё свое внимание, что не могло не повлиять на решение другого, не менее важного мотива сценария — не случайно многие связанные с ним эпизоды оказались разработаны небрежно и поверхностно.

В фильме рядом с тонкими лирическими сценами, с эпизодами достоверными и волнующими соседствуют кадры «пустые», декоративные, рассчитанные только на трогательность самой ситуация. Об атом приходится говорить, следуя голосу «критического рассудка», а не только эмоциональным впечатлениям, которые оставляет картина» (Игнатьева, 1964: 81, 86).

Эту картину до сих пор очень любят многие кинозрители, откликающиеся на ее открытую эмоциональность:

«Мой любимый фильм... Столько честности, доброты и гуманизма... Хороший сценарий, а об игре актеров и говорить нечего – восхищен ими, они останутся в нашей памяти как в памяти остался наш СССР... Музыка бесподобная» (Нурлан).

«Фильм гениальный, таких уже не снимут никогда. Смотрел его много раз и всё на одном дыхании. Фильм о настоящих людях, неподдельных чувствах. Такое кино взращивает Человека, личность. Но, к большому сожалению, молодежи и многим людям (не всем конечно) уже это кажется архаизмом, примитивом. ... Фильм хороший индикатор на человечность. (Георгий).

«Родная кровь» — отличный фильм. Просто шедевр советского кинематографа и мелодрама с Большой Буквы. А то в настоящее время понятие «мелодрама» усилиям создателей бесчисленных мыльных опер и низкокачественных подделок..., коими наполнены наши федеральные каналы..., безжалостно скомпрометировано. Мелодрама теперь представляется этаким второсортным жанром (чем–то вроде иностранного Би–муви) для скучающих от безделья домохозяек. Но ведь в былые годы в этом жанре создавались

настоящие шедевры с изумительными работами актёров. Вот и в «Родной крови» – и Вия Артмане, и Евгений Матвеев... сыграли великолепно» (Вихрь).

Но есть, разумеется, и кинозрители, которым «Родная кровь» не понравилась:

«Я люблю старые советские ленты, но эту – нет. Насквозь фальшиво, неверно, лживо. Я имею в виду как раз игру главных двух актеров. Может, это неверная режиссерская задумка, потому и подбор актеров совсем неподходящих. Все так красиво... Такая страсть, ... такая любовь–морковь, многозначительные взгляды и долгие паузы... Все это неплохо для тех, кто НЕ читал произведение. А оно намного сильнее, глубже эмоционально (хотя и грубее), чем эти слащавые сопли. Замороженная лубочная красотка Артмане, мордастый Матвеев с затуманенным слезой взором – разве это измученные войной люди, случаем прибитые друг другу? Не верю. ... Красивостей много, почти "Рабыня Изаура", не более того» (Лемна).

Анна Каренина. СССР, 1953. Режиссер Татьяна Лукашевич (по роману Льва Толстого). Актеры: Алла Тарасова, Николай Соснин, Павел Массальский, Виктор Станицын, Евдокия Алеева, Ангелина Степанова, Софья Пилявская и др. **34,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Татьяна Лукашевич (1905–1972) поставила 13 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Подкидыш», «Свадьба с приданым», «Учитель танцев», «Анна Каренина», «Аттестат зрелости», «Слепой музыкант», «Ход конем») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В период так называемого малокартинья большим успехом у кинозрителей пользовались даже фильмы–спектакли. Один из ярких примеров тому – перенос на пленку спектакля Московского художественного театра «Анна Каренина».

В год выхода фильма–спектакля «Анна Каренина» он не вызвал восторга в кинокритической среде. В журнале «Искусство кино» отзыв об этой ленте был довольно резким: «Мы не собираемся здесь анализировать вопрос, насколько этот спектакль в нынешнем его состоянии соответствует той постановке, которую мы пятнадцать лет назад впервые увидели на сцене МХАТ.

Но нам кажется вообще нелепой сама мысль экранизировать не роман или повесть, а их инсценировку. Кино ближе к беллетристике, чем театр, ибо оно не связано рамками условностей сцены. Кино сочетает в себе могущество и широту прозы с концентрированностью и напряженностью драмы. Фильм делает авторское описание ощутимым, как бы оживляя то, что существовало, жило в воображении читателя. Пейзаж покорен кинематографу, он может передать и авторское отношение к происходящему, широко используя дикторский текст. ...

В кино возможно максимально приблизить лицо актера к зрителю, воссоздать знакомые ему по литературному произведению портреты героев. То, что в театре может быть передано лишь отраженно (в «Анне Карениной», скажем, сцена скачек), может быть воочию показано на экране. Кинематограф не нуждается в посредничестве театра для экранизации романа или повести» (Маневич, 1953: 96).

Мнения сегодняшних кинозрителей об этом фильме, как обычно, разделились на «за» и «против».

«За»: «Решила пересмотреть. И обнаружила, к своему удивлению, что смотрю с удовольствием. Я не стала акцентировать внимание на возрасте актеров, а просто следила за их глазами, интонациями, мимикой. В отдельных сценах Анны с Вронским вдруг проглядывала молодая Тарасова, во взгляде, повороте головы, и стало понятно, почему поколение, которое видело игру молодой Тарасовой в этом спектакле, так было потрясено. Обязательно надо сохранять все спектакли, а особенно с великими актерами!» (НВЧ).

«Против»: «Игра актеров ужасна. Особенно бездарно играет Тарасова. Беременная старуха отвратительна. Все актеры не то что зрелого возраста, а просто старики. Вообще, смотреть на эту инсценировку скучно» (Мариша).

«Великие МХАТовские актеры очень театрально (извините за тавтологию) смотрятся сейчас. Неестественная речь, заломы рук, все слишком наиграно и, если хотите, фальшиво. Не могу отделаться от чувства, что спектакль, как в медовой патоке. Вязкий» (Галина).

«Да уж. Никаких высоких чувств во время и после просмотра. Не следовало бы так поздно критиковать, но возможность выразить свои ощущения от этой ленты мы получили только теперь. Да, актёры не виноваты, что фильм снимался, когда они были уже давно не молоды. И поэтому ими надо восхищаться или помалкивать? Однако каких бы регалий они ни заслужили в прежние годы, самосознание творцов должно было подсказать им правильное решение! Своим нежеланием признавать неприличие игры в киногероев великого русского писателя они – увы! – сами перечеркнули и фильм, и роман Толстого, и отчасти уважение к своему искусству. В общем, получился плевок в будущее» (Дремучая провинциалка).

«Зря я посмотрела этот фильм, только настроение испортила» (Маня).

«Не люблю старые фильмы-спектакли, сплошной нафталин» (Сергей).

Виринея. СССР, 1969. Режиссер Владимир Фетин. Сценарист Альбина Шульгина (по одноименной повести Л. Сейфуллиной). Актеры: Людмила Чурсина, Анатолий Папанов, Вячеслав Невинный, Валентина Владимирова, Надежда Федосова, Вячеслав Шалевич, Евгений Леонов, Олег Борисов, Станислав Чекан, Алексей Грибов и др. **34,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Фетин (1925–1981) за свою карьеру поставил чуть больше десятка фильмов разных жанров, четыре из которых вошли в тысячу самых популярных у зрителей советских лент («Полосатый рейс», «Донская повесть», «Виринея», «Сладкая женщина»).

Действие мелодрамы «Виринея» разворачивается в эпоху гражданской войны и в 1920-е годы... Главная героиня фильма – деревенская красавица Виринея (Людмила Чурсина), на долю которой выпало жить в это жестокое время...

В год выхода «Виринеи» на советский экран кинокритик Василий Сухаревич (1912–1983) с пафосом писал, что «это один из первых живых и нетленных образов советской литературы, в котором с большой глубиной, ясностью и силой отражена судьба русской женщины в революции. ... Трагическая, полная волнующего смысла этой женщины достигла высокой силы обобщения благодаря безупречному мастерству, ясному стилю и глубине мысли, отличающими все эту хорошую картину» (Сухаревич, 1969: 7–8).

Мнения сегодняшних кинозрителей об этом фильме в основном тоже весьма позитивные:

«Эх–эх. Ну, неужели таких фильмов больше не будет никогда? Как будто в жизнь деревни этой окунаешься с первых же кадров и потом не сразу в действительность возвращаешься. Так виртуозно перемешать трагическое и смешное – это как же нужно любить зрителя, как же нужно бережно относиться к тому, что создаешь!» (Иренка).

«Фильм интересный, одна из вершин творчества Чурсиной и, наряду с "Донской повестью", лучшая совместная работа Чурсиной с режиссером Владимиром Фетиным, их последующие работы были слабее. Пожалуй, кое в чем фильм превзошел саму повесть. Там Виринея погибает иначе, почти случайно, во время драки с белоказаками упала, ударилась головой о железную скобу. Здесь сцена ее гибели получилась более драматичной» (Б. Нежданов).

«Виринея – отличный фильм. Чурсина сыграла одну из своих лучших ролей. Как этот фильм попустили в советское время непонятно. Мне даже в детстве это было удивительно. Актёрский состав – безукоризнен» (Викторешек).

«Потрясающий фильм. Непонятно почему показываемый редко. Самая моя любимая роль Чурсиной. Просто аж дух захватывает от её Виринеи. Ну, и нельзя здесь никак пройти мимо создателя этого фильма: Владимира Фетина. Особый почерк. Ни на кого не похожий» (Марина).

«Чурсина сыграла здесь одну из лучших своих ролей, она очень хорошая актриса,талантливая» (Ирина).

Не могу сказать «Прощай». СССР, 1982. Режиссер Борис Дуров. Сценарист Лилия Неменова. Актеры: Сергей Варчук, Анастасия Иванова, Татьяна Паркина, Софья Павлова,

Александр Коршунов, Владимир Антоник и др. **34,6 млн. за первый год демонстрации.**

Борис Дуров (1937–2007) – режиссер самого кассового советского фильма «Пираты XX века» – порадовал зрителей и еще несколькими хитами. Всего на его счету 16 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Пираты XX века», «Не могу сказать «Прощай», «Повесть о чекисте») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Лида познакомилась с Сергеем, но вскоре он женился на другой… Все бы ничего, да из-за несчастного случая Сергей становится инвалидом…

Если «Пиратов…» смотрели (часто по нескольку раз) молодые мужчины и школьники, то аудитория второго хита Бориса Дурова – мелодрамы «Не могу сказать «Прощай» – разумеется, была преимущественно женской…

В год выхода этого фильма кинопресса встретила его с пониманием причин его массового успеха, так «речь идет о сердечности картины. Об искренности авторской интонации. О том, что ни сценарист, ни режиссер, ни исполнители главных ролей не стесняются открытости, яркости, поистине «половодья» чувств и страстей. Быть может, фильм и не претендует на то, чтобы войти навеки в число заветных творений искусства, но уж весомостью любовной темы он отмечен сполна» (Макаров, 1982: 6). Вместе с тем рецензент «Советского экрана» посетовал на то, что мелодрама бы только выиграла, «если бы не были так конфетно, так рекламно модны ее герои – в сущности, самые обыкновенные трудовые ребята и девушки. Ели бы героиня в тугих джинсиках и «фирменной» ковбоечке не походила больше на балованную владелицу «Жигулей», нежели на шофершу промасленного соляркой провонявшего МАЗа. Если бы родительская изба… не вызывала бы своим интерьером навязчивые ассоциации с журнальными проспектами загородного коттеджа»

О популярности этого фильма у российских зрителей XXI века говорят сухие цифры: на портале кинотеатр.ру у этого фильма 3770 (!) комментариев, при этом в основном – восторженных:

«Обожаю этот фильм! Готова смотреть его снова и снова! Самый добрый, романтичный, лучший фильм о любви, который я когда–либо смотрела! Большое спасибо за него!» (Елена).

«Фильм вышел на экраны, когда я была еще школьницей. Прошло много лет, но каждый раз смотрю его снова и снова, и заново переживаю с героями все события, и иногда до слез» (Ольга).

«Впервые я его увидела, когда мне было тогда лет 10. Еще тогда осталась под сильным впечатлением. … это ощущение не покидало меня. Недавно заказала диск с этим фильмом. Может быть, это и лишнее, но теперь смотрю этот фильм каждый день. Столько эмоций, столько чувств, любви, преданности не видела ни в одном фильме. Ощущения от просмотра фильма непередаваемые. Нельзя высказать словами эмоции, наполнявшие все нутро, можно только ощутить при просмотре киноленты. Спасибо, что есть такой фильм. Огромное человеческое спасибо» (Л. Локманова).

Евдокия. СССР, 1961. Режиссер Татьяна Лиознова. Сценарист Вера Панова. Актеры: Людмила Хитяева, Николай Лебедев, Люба Басова, Ольга Наровчатова, Алевтина Румянцева, Юра Ахмадулин, Евгений Ануфриев, Александр Барсов, Владимир Ивашов, Наталья Защипина и др. **34,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер легендарных «Семнадцати мгновений весны» – Татьяна Лиознова (1924–2011) начинала свой творческий путь с мелодрам. И снискавшая зрительскую любовь «Евдокия» – одна из них. Всего Т. Лиознова поставила 9 фильмов, пять из которых (и это не считая легендарных «Семнадцати мгновений весны») – «Евдокия», «Рано утром», «Им покоряется небо», «Три тополя на Плющихе», «Карнавал» – вошли в число самых кассовых советских кинолент.

Советская кинопресса отнеслась к мелодраме «Евдокия» в целом позитивно.

К примеру, кинокритик В. Сухаревич (1912-1983) на страницах журнала «Искусство кино» писал, что «Евдокия» — киноповесть бытовая, в лучшем смысле этого слова,

житейски достоверная. Я не сомневаюсь в том, что она очень нужна людям, очень современна, хотя и начинается «издалека». Повествует она об очень дорогих и близких нам людях. И говорить о ее достоинствах и недостатках надо, всходя из законов, которые авторы сами себе поставили, не забывая об огромной важности и ценности кинокартин такого жанра. ... Многое в фильме сделано с подлинным знанием жизни, казалось бы, просто, но с той глубиной, которая позволяет по-настоящему вникнуть в человеческую суть характеров. ... В повести были горячие страсти, тягостные переживания, горькие утраты и трудные победы. В фильме все это поутихло, обрело рассудительное спокойствие, благообразие, как будто решили хороших людей оградить от дурных поступков и от внезапных бед... Вот почему мне кажется, что некоторая монотонность и тот оттенок «жития» вместо жизни, который иногда ощущается в этом правдивом и жизненно достоверном фильме, порождены боязнью перед освещением действительности как она есть, со всеми ее радостями и печалями, победами и поражениями. Нет, не может быть жизнеописания в киноискусстве без сложных и острых кульминаций, которые мы обязательно должны увидеть и почувствовать. Переломом в жизни Чернышевых была гибельная страсть Евдокии, страшным испытанием для Евдокима явилась возможность потерять жену. Воображение подсказало ему всю тяжесть этой утраты. И пусть бы это воображение оказалось пылким, огненным и проявилось как необузданный гнев. А в фильме мы увидели умилительное всепрощение. Так, если идти шаг за шагом по следам героев повести, можно без труда обнаружить, что в фильме освобождение героев от всего резко очерченного, неожиданного, даже дурного, но с большим трудом побежденного лишает их жизнеописание тех узлов,, тех ударных моментов, в которые наиболее ярко раскрывается характер человека. Так невольно появляется оттенок умилительности, деловая правдивая биография порой подменяет историю духовной жизни героев. История Чернышевых — в своем роде редкостная. Она могла бы стать «педагогической поэмой», если бы в ней ярче проявился духовный смысл происходящих событий, если бы люди открылись не только в ровном, последовательном развитии характеров, не осложненном взрывами и взлетами чувств, а в бурном и многообразном течении жизни, которое неизбежно приносит человеку и нравственные потрясения и душевные подъемы» (Сухаревич, 1961: 113-115).

И сегодня аудитория, в основном – женская продолжает с удовольствием смотреть «Евдокию»:

«Очень люблю этот фильм, как, собственно, и все фильмы, снятые по произведениям В.Пановой ("Сережа", "На всю оставшуюся жизнь"). Очень хорошая книга и по ней снят отличный душевный фильм» (Инес).

«Нежно люблю этот фильм... Трепетный, жизненный, добрый. Людмила Хитяева в роли простой Евдокии бесподобна! Картину можно смотреть много–много раз и умиляться тому, что есть где то такой Евдоким и такая Евдокия» (Анастасия)

«Фильм "Евдокия" в первый раз я смотрела в детстве. Понравился. Затем на протяжении жизни видела еще несколько раз. Сейчас в моей фильмотеке "Евдокия" – как самый для меня дорогой и желанный подарок. Часто смотрю, каждый раз вместе с героями проживаю жизнь, вместе с Евдокией плачу и вместе с ней радуюсь. Великолепная работа Лебедева – всенародно любимого Евдокима и нашей любимой Людмилы Хитяевой. Все актеры хорошие и, похоже, что все они с удовольствием создавали этот фильм» (Ирина).

«Фильм очень люблю. Вроде ровный спокойный сюжет, день за днем, ... мягко смотрится, и характеры у главных героев одинаковые, добрые, душевные, щедрые. Хитяева и Лебедев сыграли роли так, что понимаешь, что они очень любят друг друга, хотя начало их семьи происходило так же спокойно без бурных страстей. Я воспринимаю этот фильм как фильм о любви и только о любви. А экранизация всех произведений Веры Пановой считаю удачей для нашего кинематографа, люблю ее не меньше, полное собрание ее сочинений прочитала рано, потому что они были в библиотеке родителей» (Любовь).

«Опять прекрасный творческий тандем двух мастеров – Т. Лиозновой и В. Пановой! Спокойное негромкое повествование о жизни уникальной семьи, которое уже столько лет не оставляет зрителей равнодушными. Чем это достигается, не пойму. Как режиссёр и актёры умеют выудить из нас чувство настоящего восхищения и уважения к своим героям, почему мы снова и снова смотрим такие фильмы?» (Тереза).

Воскресение. СССР, 1960–1962. Режиссер Михаил Швейцер. Сценаристы Михаил Швейцер, Евгений Габрилович (по роману Л. Толстого). Актеры: Тамара Сёмина, Евгений Матвеев, Павел Массальский, Виктор Кулаков, Василий Бокарев, Лев Золотухин и др. **34,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Швейцер (1920–2000) поставил 16 фильмов, часть из которых («Кортик», «Чужая родня», «Мичман Панин», «Воскресение», «Золотой теленок») вошла в число самых кассовых советских кинолент, и запомнился зрителям, конечно же, по экранизациям литературной классики («Воскресение», «Золотой теленок», «Карусель», «Смешные люди», «Маленькие трагедии», «Мертвые души», «Крейцерова соната»).

В год выхода фильма «Воскресение» на экран советская кинокритика встретила его в целом одобрительно.

Так в статье в «Советском экране» утверждалось, что «достоинства экранизации очевидны. В ней передан обличительный пафос великого писателя, верно воплощены образы его героев, искусно воспроизведены средствами кино важнейшие особенности его стиля. Широкие масштабы социального обобщения сочетаются здесь с тонкой обрисовкой психологии действующих лиц. … Режиссерское мастерство М. Швейцера отличается многими достоинствами. Верное понимание идейного замысла и особенностей творческого метода Толстого соединяется в этом фильме со смелым, изобретательным применением изобразительных средств киноискусства. … В работе режиссера мы чувствуем слияние лучших традиций С. Эйзенштейна. … В фильме создан подлинно артистический ансамбль. … Некоторые возражения вызывает Евгений Матвеев в роли Нехлюдова. Сильные драматические сцены романа кажутся в его исполнении несколько приглушенными, а порою и однообразными» (Фрадкин, 1961: 8–9).

Спустя двадцать лет один из самых заметных отечественных кинокритиков – Виктор Демин (1937–1993) – отметил, что фильм «Воскресение» «до сих пор остается в ряду самых тонких, тактичных и в результате самых удачных экранизаций прозы Льва Толстого. В фильме «Воскресение» Михаил Швейцер проявил самые лучшие черты своего «литературного» постановочного стиля — аналитическое внимание к классическому тексту, умение отойти от буквализма, если того требует дух, уменье мыслить самыми широкими категориями и тем самым быть посредником, вовлекающим демократические слои публики в мир Толстого, в духовные его искания, в систему нравственных его категорий. … Любители кино с удовольствием вспомнят Т. Семину в роли Катюши Масловой, может быть, лучшей из ее ролей, и, должно быть, с интересом встретят Е. Матвеева в роли Нехлюдова — сегодня и облик и манера игры популярного актера связываются в нашем восприятии совсем с иными ролями» (Демин, 1980).

Мнения зрителей XXI века о фильме «Воскресение» полярны:

«Шедевр. Лучшие роли замечательных актеров Е. Матвеева и Т. Семиной. Лучшая экранизация произведения. Актеры на экране живут жизнью своих персонажей. Точное воспроизведение атмосферы и героев романа Л. Толстого. Читая книгу, я представляла себе героев именно такими, какими они показаны в фильме. Верю. Фильм трогает душу. Каждый раз, пересматривая этот фильм, сопереживаю и сочувствую героям так, как будто вижу фильм впервые и никогда не читала романа. Фильм о возрождении погибающей души, о возможности духовного роста и очищения. Смотреть всем. Шедевр» (Мария).

«Воскресение» – очень неуклюжий фильм с посредственной (Матвеев), а то и вовсе никакой (Семина) игрой актеров. Толстой здесь разжалован до площадного резонера, а все "духовные метания", весь путь от "человека духовного к человеку–зверю и обратно" сведен к шагам по комнате, наморщиниванием лба и прочим нетонущим жестам. Приемы, использованные режиссером (речь прокурора на фоне посиделок в борделе) вызывают чувство неловкости за режиссера, который притягивает за уши кислое к пресному, а сочувствие зрителя вызывают лишь сплошь второстепенные фигуры, ибо они – из плоти и крови, а не желания режиссера раздуть персонажей до плакатных героев «Окон РОСТА» (М. Кожевникова).

«Ну, не знаю, не знаю, по-моему, фильм уже устарел» (Леопольд).

Гадюка. СССР, 1966. Режиссер Виктор Ивченко. Сценарист Григорий Колтунов (по одноименной повести Алексея Толстого). Актеры: Нинель Мышкова, Борис Зайденберг, Александр Мовчан, Сергей Ляхницкий, Владимир Дальский, Анна Николаева, Константин Степанков, Раиса Недашковская, Иван Миколайчук и др. **34,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Ивченко (1912–1972) поставил 13 фильмов, из которых 8 («Судьба Марины», «Есть такой парень», «ЧП», «Иванна», «Серебряный тренер», «Гадюка», «Десятый шаг» и «Софья Грушко») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

...Главная героиня «Гадюки» (Нинель Мышкова), участница гражданской войны, не может приспособиться к чуждому для нее миру нэпа, который представляется ей крушением революционных идеалов...

Многие фильмы Виктора Ивченко имели отчетливую идеологическую окраску («Судьба Марины», «ЧП», «Иванна», «Десятый шаг» и др.). К их числу относится и экранизация повести Алексея Толстого «Гадюка».

Во времена выхода фильма «Гадюка» в прокат кинокритик Анри Вартанов (1931–2019) в «Советском экране» писал о том, что «здесь кинематографисты потерпели решительную неудачу: они, что называется, передали букву литературного произведения, не сумев создать ее духа. ... достаточно сравнить героев «Коммуниста» и «Сорок первого» с героями «Ярости» и «Гадюки», чтобы стало ясно, как много утратили авторы последних. И мера утраты позволяет говорить о неудаче кинематографистов без обиняков» (Вартанов, 1966: 7).

С мнением Анри Вартанова был совершенно не согласен киновед Иван Корниенко (1910–1975), который очень высоко оценил этот фильм Виктора Ивченко, считая, что «артистка Н. Мышкова создала сложный, убедительный характер, становление которого происходит в точно воссозданных в картине условиях гражданской войны. ... Повесть А. Толстого получила второе рождение и зажила новой, экранной жизнью: фильм пронизан пафосом утверждения нового мира, за который отдавали свои жизни герои революционных лет. Вполне закономерным было присуждение В. Ивченко за фильм «Гадюка» Государственной премии УССР им. Т. Г. Шевченко» (Корниенко, 1975: 188–189).

Современная аудитория продолжает заинтересованно обсуждать «Гадюку»:

«Сильный фильм, и формально вроде бы на идеологическую тему, а на самом деле глубоко психологический. Игра Нинель Мышковой абсолютно органична. Настолько редко бывает идеальное попадание индивидуальности актрисы (у актеров все–таки чаще) в образ героини. А ведь и в своей творческой (и личной) жизни она осталась во многом непонятой, невостребованной, совсем как Ольга Зотова» (Владимир).

«Я увидела (кроме всего прочего) в этом фильме, какие разные могут быть мужчины по отношению к красивейшей женщине. Одни все время низко вожделеют ее и пытаются унизить ее насилием, оскорблением и даже уничтожить ее за то, что она не воспринимает их как мужчин, а другие уважают ее красоту, чистоту и юность, берегут ее, охраняют. В жизни всему этому есть место. И хорошо, что Алексей Толстой затронул эту тему. Может быть, он хотел сказать, что это буржуазные мужчины так относятся к женщине, а красные командиры вон какие, благородные. Но я с этим не соглашусь. Во все времена так было, и во всех сословиях есть и те и другие. А для женщины очень важно встретить такого мужчину, как Емельянов, который бы ее боготворил и охранял. Просто Ольге не повезло. Она была очень юна, максималистка, и после того, как ее рыцаря не стало, она не смогла жить нормально дальше. Никто не научил ее гибкости и хитрости выживания, терпению в достижении цели. На все – с шашкой над головой и впере–ё–ё–ё–ё–д... С другой стороны хочу сказать, что Ольгу все–таки затравили. Она все–таки была не совсем здорова, ведь она еле выжила после ранения и контузии. Возможно, у нее были проблемы с нервами от пережитого, и когда весь мир ополчился против нее, её психика не выдержала. Если спроецировать линию её судьбы дальше, то думаю, что все могло бы сложиться для нее неплохо. Она сядет за убийство мещанки. В колонии она выживет, пересидит там смутное время. А потом выйдет и станет героем еще одной войны, и может быть найдет еще свою судьбу в образе достойного её мужчины, или будет только матерью, что тоже очень даже неплохо» (Людмила).

«У главной героини было не какое–то нарушение психики, а самое настоящее серьёзное психогенное заболевание. Это личностное расстройство, возникшее у неё в революционных перипетиях как реактивный (защитный) процесс на когнитивных и психоструктурных особенностях молодой барышни. И приведшее в итоге к глубоким нарушениям адаптивного поведения и далее к расщеплению личности с частичной потерей реальности.

В фильме режиссер это прекрасно показывает, кадры ступорозного состояния главной героини в обсессии, когда современные события постоянно проецируются на давно прошедшие события и эмоции. Отсюда и диссоциативный итог: ответное поведение в виде реакции: "шлёпнуть контру".

В реалиях того времени и условиях той психиатрической помощи был бы, скорее, поставлен диагноз шизоидной личности. В современном понимании это не так, скорее, это пограничное состояние с нарастающими дефектными психическими изменениями личности. ... Хвала и честь актрисе, вжившейся в роль главной героини с полным успехом» (Аркадий).

Любовью надо дорожить. СССР, 1960. Режиссер Сергей Сплошнов. Сценаристы Михаил Берёзко, Сергей Сплошнов. Актеры: Нина Иванова, Эдуард Бредун, Зинаида Асмолова, Муза Крепкогорская, Инга Будкевич, Анатолий Адоскин, Татьяна Алексеева, Константин Сорокин и др**. 33,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Сплошнов (1907–1979) поставил всего четыре полнометражных игровых фильма: «Зеленые огни» (1955), «Наши соседи» (1957), «Любовью надо дорожить» (1960) и «Теща» (1973), но три из них (кроме первого) вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

...В общежитии живут четыре девушки, одну из которых неожиданно обвиняют в нечестном поступке....

Сегодня фильмы Сергея Сплошнова (как и его фамилия) практически забыты (ну, может быть, комедию «Теща» кто–то вспомнит). Да и кинокритики его творения тоже не жаловали...

В год выхода фильма «Любовью надо дорожить» во всесоюзный кинопрокат в рецензии, опубликованной на страницах журнала «Искусство кино» отмечалось, что в этой мелодраме «молодости и новизне зданий не соответствует драматургический материал, привлеченный авторами картины. И сам конфликт, и пути, которыми он разрешается, и, наконец, нравственные критерии, определяющие поведение молодых героев, удивительно архаичны. О чем, по замыслу авторов, должен был рассказать фильм? Очевидно, о честности, о доверии, которые в нашем социалистическом обществе являются основой взаимоотношений людей, о готовности коллектива прийти на помощь оступившемуся или попавшему в беду товарищу. Но избранный авторами сюжет, и в первую очередь его центральный конфликт, вступают в коварное противоречие с этой задачей. Героиня фильма Катя — одна из лучших производственниц камвольного комбината, ее знают и ценят подруги, как человека доброго, честного и отзывчивого. И вот случилось непредвиденное: санитарная комиссия во время очередного обхода общежития обнаружила в постели у Кати мотки ниток, несомненно украденных на комбинате. В жизнь героини входит трагедия, связанная с несправедливым обвинением и невозможностью тут же его опровергнуть. Таков центральный сюжетный узел, определяющий дальнейшее развитие действия в фильме и поведение его героев; таков кульминационный момент картины — именно он подводит нас к авторским представлениям об этических идеалах, о новой, советской морали. Итак, фильм о честности и верности. Но давайте на минуту задумаемся: стоит ли нам, зрителям, неумеренно радоваться и умиляться по поводу того весьма скромного факта, что лучшая ткачиха и комсомолка действительно оказалась честным человеком, а не мелкой воровкой? Следует ли считать крупной победой то, что товарищам Кати удалось (причем с большим трудом!) вернуть честную девушку к станку? Ведь, по существу, поспешное и непродуманное увольнение героини, которая еще вчера была «гордостью комбината», является возмутительным и недопустимым в дни, когда даже людям, действительно совершившим

антиобщественные проступки, оказывается доверие и помощь коллектива» (Зусева, 1960: 29).

Вот самые характерные из немногих зрительских отзывов на мелодраму «Любовью надо дорожить»:

«Какой хороший фильм, почему его никогда не показывают?! Почти как в "Девчата" – три подружки закадычные, а одна чужая! Показана настоящая дружба и предательство. Не думаю, что Катя простит своего не состоявшегося мужа, разве можно такое простить, хоть он и говорит, что этот случай для него урок на всю жизнь! ... А фильм хороший, смотреть! Нина Иванова такая хорошенькая, улыбка ее приятная!» (Римма).

«Впервые посмотрела этот фильм. Незаслуженно забыт! Артисты интересные. Но я смотрела, в основном, из–за Нины Ивановой. Захотелось посмотреть ее работы в других немногочисленных фильмах, в которых она снималась. Очень хорошо сыграла, в духе того времени. Честная, гордая, немного закрытая» (Светланчик).

«Милый и наивный фильм, который когда–то прошел мимо меня. Комсомольцы, горячие сердца:), не совсем положительная одна из героинь, но, может, потом исправится. Шанс на счастливую жизнь Кати с героем Бредуна. Согласна, что не стоит связываться с таким человеком, но так решили создатели фильма, что тут спорить. В конце торжествует добро, все во всем разобрались и будут счастливы (надеюсь). Иногда полезно смотреть такие вот чистые и незатейливые киноленты, когда хочется поностальгировать немного» (Ленхен).

Сказание о земле Сибирской. СССР, 1948. Режиссер Иван Пырьев. Сценаристы: Евгений Помещиков, Николай Рожков. Актеры: Владимир Дружников, Марина Ладынина, Борис Андреев, Вера Васильева, Сергей Калинин, Елена Савицкая, Владимир Зельдин и др. **33,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Пырьев (1901–1968) поставил 18 полнометражных игровых фильмов, 15 из которых («Богатая невеста», «Партийный билет», «Трактористы», «Любимая девушка», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Испытание верности», «Идиот», «Белые ночи», «Наш общий друг», «Свет далекой звезды», «Братья Карамазовы») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

«Сказание о земле Сибирской», фильм, сочетающий жанры мелодрамы и комедии, получил Сталинскую премию и был тепло встречен и зрителями и кинокритиками.

К примеру, сценарист и кинокритик Глеб Граков (1920 – ?) считал, что «фильм И. Пырьева по–настоящему содержателен. И одновременно он богат юмором, весельем. Полнота жизни находит в нём своё выражение и в драматическом, и в комедийном, и в простой народной песне. И в симфонической музыке. Фильм цветной, и это делает палитру авторов еще более богаче. ... Большая поэтическая правда «Сказание о земле Сибирской» состоит в том, что он на примере судьбы Андрея Балашова еще раз показывает нам, что всякое творчество, всякое дело, всякий человек обретают силу и непобедимость лишь в кровной связи с народом. Страстное стремление И. Пырьева к ярким художественным формам, близким самым широким массам нашего народа, ясно видно во всем его творчестве. Стремясь поэтически воспроизвести богатство и разнообразие жизни, режиссёр не боится выйти за рамки привычных жанров. ... Действие резко переходит от комедийных эпизодов к драматическим. Поэтическая речь, музыка, песня, цвет, пейзаж вторгаются в действие, становятся его полноправными компонентами. Пырьев ищет все новые и новые средства поэтического выражения и вместе с тем на протяжении всего фильма сохраняет единый стиль его, стиль оптимистической поэзии, темпераментной и мужественной. ... «Сказание о земле Сибирской» – правдивый поэтический фильм, повествующий о прекрасной душе наших советских людей, сильных верой в свое дело, превозмогающих все препятствия. Фильм говорит о сердечности, святом чувстве товарищества, верности и кристальной душевной чистоте, присущей советским людям» (Граков, 1948).

Тогдашний министр кинематографии И. Большаков (1902–1980) также высоко оценил эту картину, утверждая, что «яркие и глубокие образы создал в фильме «Сказание о земле Сибирской» талантливый режиссер И. Пырьев. В нем показаны замечательные простые

советские люди — Андрей Балашов, Настенька, Бурмак, люди, которые прошли через испытания Великой Отечественной войны. После войны они отдают все свои силы и знания дальнейшему расцвету и подъему могущества нашей Родины» (Большаков, 1950: 191).

На мой взгляд, прав киновед Олег Ковалов: «в фильмах Пырьева всегда существует как бы три внутренних составных: это ориентация на мир массовых представление о должном, это стихийное учитывание требований политического момента и, самое важное, самое существенное, самое интересное — в них всегда присутствует такой контрабандный элемент, как художественное отстранение и от того, и от другого. Фильмы Пырьева подчас пронизывает ирония, они подчас пародийны, сознательно и бессознательно. И внутренняя ироничность, внутренняя пародийность, внутренняя стилизованность и внешняя лубочность этих картин, все это вместе, органика народных представлений, советский китч и невольная или вольная художественная ирония над тем и другим, и дает этот сложный сплав, который именуется кинематографом Ивана Пырьева. Как никто из советских режиссеров, он жаждал праздника, он хотел подарить его своим зрителям, и вот эта жажда праздника, может быть, та самая жажда, которая всегда съедала русского человека, которая классически выразилась в кинематографе, в героях, скажем, Василия Шукшина. Конформизм это, лакировка ли действительности, приспособление это к действительности? Мы не можем определенно ответить на этот вопрос, потому что русский человек широк, русский человек многогранен. Таким же неуправляемым, широким, многогранным и безвкусным подчас, и подчас лакействующим, и подчас догматичным, и всегда темпераментным и искренним, уговаривающим себя в том, что он невероятно искренен, и был художник Иван Пырьев — безусловно, явление крупное, явление неисследованное» (Ковалов, 2011).

Однако нынешние зрители в большей степени согласны не с киноведом Олегом Коваловым, а с министром И. Большаковым:

«Потрясающий фильм! Однозначно достоин просмотра для русского человека, уважающего свою Родину, несмотря на то, что иногда звучат пропагандистские фразы в советском стиле, абсолютно не портящие фильм. И в особенности любителям хороших песен фильм будет большой находкой для прослушивания и вдохновения» (Мими).

«Я этот фильм очень люблю, в нём всё просто и незамысловато: добрые герои стремящиеся только к добру, и любовь открытая и честная. ... Фильм воспитательный, направленный на то, чтобы людям прививалось доброе. Замечательные актёры, и всё сыграно мастерски» (Камо).

«Фильм прекраснейший, музыкальный, никаких особенных лозунгов и политизированности я в нём не вижу, здесь отлично сочетаются прославление труда и искусства во благо людей и основной сюжет с взаимоотношениями между главными героями, хорошо переданы их характеры, чувства, переживания и, конечно, главным героем здесь показан наш русский народ... Может, немного и приукрашено, идеализированно, но это просто на фоне нынешних времён кажутся неправдоподобными честность, трудолюбие людей той эпохи, их энтузиазм, вера в светлое будущее, в то, что они не зря трудятся» (Тигрунка).

Солдатское сердце. СССР, 1959. Режиссер Сергей Колосов. Сценарист Кирилл Рапопорт. Актеры: Владимир Земляникин, Роза Макагонова, Николай Погодин, Анатолий Осмольский, Павел Винник, Евгений Кузнецов, Геннадий Карнович–Валуа, Г. Яковлев, Владимир Гуляев, Пётр Константинов, Ада Войцик и др. **33,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Колосов (1921–2012) за свою долгую карьеру поставил два десятка фильмов, многие из которых имели большой успех у зрителей (особенно телевизионные «Вызываем огонь на себя», «Операция «Трест»). Всего в тысячу самых кассовых советских кинолент у С. Колосова вошли два фильма («Солдатское сердце» и «Помни имя свое»).

Федя (Владимир Земляникин) поссорился со своей девушкой, напился, а потом случайно столкнул её с лестницы...

Такова завязка популярной у публики мелодрамы Сергея Колосова «Солдатское сердце» (1959), которая практически сразу после годичного проката была отлучена от повторных и телепоказов.

Причину этого объясняет кинокритик Лариса Малюкова: «История превращения влюбчивого, несуразного шалопая в героя Советской армии вызвала негодование воинского руководства. Картину «поправили» и искорежили (Колосову еще не раз придется воевать против сокрушительных мельниц цензуры). Зритель фильм принял, военные продолжали возмущаться, писали «наверх» гневные письма. Да и некоторые критики пеняли режиссеру, упрекая за «нетипичность», «негероичность» главного персонажа. Эта самая «нетипичность» стала фирменным знаком будущих произведений Колосова, нередко «вызывая огонь критики на себя» (Малюкова, 2010: 237).

С тех пор, как в XXI веке «Солдатское сердце» стало доступно в сети, к нему снова потянулись зрители, которым, как правило, этот фильм очень нравится:

«Замечательный фильм! Но "среди меня" доселе совершенно неизвестный. Видимо, по ТВ его не крутили в то время, когда ничего кроме "ящика "не было... Земляникин здесь очень хорош, такой актер, жаль, что главных ролей начиная с 60–х у него почти и не было» (Еж).

«Отличный, душевный фильм! Хотя по сюжету уж слишком напоминает фильм "Максим Перепелица"! С большим удовольствием смотрел работу великолепных актёров!» (Алекс).

«Мы ... испытали столько сильнейших эмоций, даже хором вскрикнули в самый ужасный момент и слезы, и тяжесть на душе. Давно уже ничего подобного не испытывала. Какой хороший фильм , никогда его раньше не видела... Бесконечно прекрасный актер Владимир Земляникин, милая Роза Макагонова, замечательная игра Павла Винника. Все актеры прекрасные ... Но это я о фильме» (М. Новикова).

Душа. СССР, 1982. Режиссер Александр Стефанович. Сценаристы Александр Бородянский, Александр Стефанович. Актеры: София Ротару, Ролан Быков, Михаил Боярский, Вячеслав Спесивцев, Ивар Калныньш, Леонид Оболенский, Валерий Ефремов, Александр Кутиков, Андрей Макаревич, Пётр Подгородецкий и др. **33,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Стефанович (1944-2021) всю свою творческую жизнь снимал развлекательные фильмы, два из которых вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент («Пена» и «Душа»).

Самой кассовой лентой Александра Стефановича осталась музыкальная мелодрама «Душа». Любопытно, что данные по числу зрителей, посмотревших этот фильм заметно разнятся: в разных источниках указано, что «Душу» посмотрело от 33,3 до 58,0 млн. зрителей.

В мюзикле «Душа» поначалу должна была сниматься Алла Пугачева, но из–за ее развода с тогдашним ее мужем Александром Стефановичем в итоге в фильме сыграла и спела София Ротару.

Авторы этого мюзикла, видимо, посчитали, что комедийно-развлекательный карнавал — дело второстепенное, привычное и обратились непосредственно к душе. Фильм так и назван — «Душа». Как видно, также символично: тут и душа героини — эстрадной певицы, и душа творчества, и наконец — зрительская душа...

Итак, режиссер Александр Стефанович («Дорогой мальчик», «Пена»), сценарист Александр Бородянский, композитор Александр Зацепин, весьма популярный ныне ансамбль «Машина времени» и певица София Ротару решили сделать широкоформатный, цветной, стереофонический мюзикл.

Его фабула предельно проста: известная певица Виктория Свободина тяжело больна, но, зная об этом, вопреки недугу, продолжает выступать на сцене, попутно коренным образом меняя манеру пения и занимаясь еще кое-какими умеренно важными проблемами.

Сыграла это С. Ротару тоже просто: поет, как известно, она хорошо, неплохо движется, уверенно меняет по ходу фильма экстравагантные костюмы. Ее основной партнер Михаил

Боярский ведет себя еще проще: реже поет, больше двигается и столь же уверенно меняет костюмы. Они у него несколько скромнее.

В роли «менеджера», по-русски — администратора певицы — Ролан Быков. Только ему, единственному из актеров, занятых в картине, удается показать, что у героя за душой, помимо уверенных движений и новехоньких костюмов. Р. Быков создает узнаваемый образ дельца от эстрады, стремящегося во что бы то ни стало «попасть в точку» музыкальной моды.

Еще одно достоинство «Души» — динамичность, профессиональный монтаж, изобретательные съемки оператора В. Климова. Правда, порой они излишне много значительны, отдают салонной «красивостью», выдавая авторское желание напустить элегический туман, сквозь который тревожно доносятся крики чаек, на банальность мыслей и диалогов.

Однако главная беда «Души» сходна со «Шляпой» и «Карнавалом». Мелодраматическая история певицы существует отдельно, а песенно-танцевальные номера остаются концертно-вставными.

Почему героями мюзиклов обязательно должны быть музыканты или люди, причастные к миру искусства? Опыт классических «Шербурских зонтиков» и «Бенефиса» Людмилы Гурченко доказывает обратное. Впрочем, пусть музыканты. В конце концов, чтобы был «мюзикальный» карнавал для души. Только настоящий — умный и праздничный одновременно. Без подделок.

В год выхода «Души» на экран кинокритики встретили ее, мягко говоря, прохладно:

Кинокритик Петр Смирнов посчитал, что «создатели фильма, коснувшись того или иного злободневного вопроса, тут же словно пугаются собственной смелости и торопятся уверить зрителей, что решить проблему очень легко. Но ведь тем самым проблемы современной эстрады низводятся на уровень обывательского рассуждения о "сладкой жизни" звезд. Спору нет, куда проще показать во всем блеске на экране женщину, которая поет, нежели попытаться проникнуть в ее душу. Первый путь привычнее для зрителя и выигрышнее для кинематографистов. Создатели фильма "Душа" поначалу избрали второй путь, куда более трудный и серьезный. Но, испугавшись трудностей, они невольно утеряли... душу. Ту самую – живую, человеческую душу, ради которой и снимали фильм» (Смирнов, 1982).

Кинокритик Юлий Смелков (1934–1996) тоже не стал поклонником «Души», но начал свою рецензию, увы, с грубой ошибки, утверждая, что «Алла Пугачева в свое время не выдержала и снялась в фильме "Женщина, которая поет" у того же режиссера А. Стефановича» (Смелков, 1982), тогда как указанную музыкальную ленту поставил вовсе не Александр Стефанович, а Александр Орлов.

А в итоге своей статьи сделал вывод, что «беда тут не в том, что на экраны вышла неудачная картина, и даже не в том, что эта неудача была изначально запрограммирована, ибо в сочетании примитивного сценария и режиссуры А. Стефановича, который, напоминаю, уже снял один слабый фильм про женщину, которая поет (здесь Юлий Смелков, увы, не поленился повторить свою предыдущую ошибку с фамилией режиссера – А.Ф.), знающие люди обязаны были усмотреть огромную вероятность провала. Главное, мне кажется, в том, что все эти *тайфуны, машины времени* и прочие порождения аппаратуры подкрепились могущественным авторитетом кинематографа. ... Об идейно–нравственном и эстетическом воспитании молодежи сегодня говорится немало. К сожалению, приходится признать, что фильм ни в малой степени не способствует решению этих важных задач, а в известной степени и затрудняет» (Смелков, 1982). Смелков Ю. Фальшивая душа // Комсомольская Правда. 29.08.1982.

Кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006) писал о фильме чуть мягче: «Кто же запретил в кино приоткрывать завесу над сокровенным, личным? По–моему, этим может и должно заниматься искусство. По–моему, только дети всерьез способны предположить, что Пугачева играет Пугачеву, а Ротару – Ротару. И, наконец, что страшного в образах этих женщин, выведенных, на экране, в "способах их жизни"? Ведь не злодействуют – поют. Не слишком счастливые. Добрые. Талантливые. Вот разве что драматургия и режиссура картин малость подкачали» (Зоркий, 1982).

А его талантливая сестра – кинокритик и культуролог Нея Зоркая (1924–2006) подошла к «Душе» с совершенно иных, взвешенных и дифференцированных позиций,

отметив, что «перед нами явление непростое, никак не заурядное, достойное скорее размышления с осторожными выводами, нежели категорических "за" и "против", самозабвенных восторгов или злых насмешек. Хотя бы потому, что перед нами именно кино, а не рекламная лента с "готовой" знаменитостью. "Душа" сделана на том профессиональном уровне и с той кинематографической культурой, которые, право, не часты в фильмах подобного рода. Мне кажется странным, что ни авторы писем, ни рецензенты не приметили отличной, свободной и изобретательной камеры оператора Владимира Климова, подвергли нападкам интересную работу художника Алины Спешневой, не обрадовались умелому освоению режиссером широкого формата, который здесь полон воздуха, искрится красками живого мира и многоцветными вспышками огней эстрады. "Зрелище"? Да, конечно! Ну а каким же должен быть фильм, если у него сам материал – зрелище, эстрада, блеск, брио, манящие огни? Есть размах, стиль, шарм во всем этом воздушном объеме, в этой стереофонии "Души", даже в повышенной громкости звучания ее фонограммы – что уж поделать, это ведь тоже "жизнь", и сколько бы мы ни ворчали, тембр ВИА не снизится, пока не придет тому пора – и не начнут, может быть, петь шепотом, а играть на нежных музыкальных инструментах под сурдинку. Фильм "Душа" в изобразительной своей части сделан впечатляюще. … Беда фильма "Душа", из–за которой он не стал победой, в его драматургии. Слишком много единовременных испытаний ложится на хрупкие плечи Виктории Свободиной, слишком обильно и неэкономно набросаны драматические перипетии, темы и мотивы. … Но, как поется в картине "Душа", – "каждый, право, имеет право" искать к нему свои пути. Будем доброжелательны» (Зоркая, 1982).

Эти два противоположных зрительских мнения о «Душе» дают представление о дифференциации аудитории по отношению к этой ленте:

«Фильм – супер. Первый раз его смотрел еще в кинотеатре, когда мне было 13–14 лет в год выхода этого фильма. Пересматривал его раз 8 в том же самом кинотеатре. В основном конечно из за участия "Машины Времени" поскольку в тот временной отрезок они были чуть ли не запрещенной группой. Сразу проникся этим фильмом и никак не мог оторваться от просмотра, настолько сильными были впечатления» (Владимир).

«Посмотрел... На душе – полный негатив. Во–первых, роль "Машины времени" на подпевках у комсомолки Ротару, всю жизнь певшую про Ленина, комсомол и Малую землю – это нонсенс. Насколько любил раньше музыку и гражданскую позицию Макаревича, и вот – они самодеятельная группа обслуживающая "профессионала" Софочку... Мы в свое время ставили Машину на пару порядков выше "комсомольских соловьев"... Во–вторых, в фильме прекрасно вылезает натура Ротару, как самой из капризных и самодуристых совковых звезд, хотя кстати об этом мало кто знает. Почему то все её считают душечкой. Фраза брошенная звукооператору (звукорежиссеру): "Ты будешь делать громкость так, как я сказала," – это полный выпендреж зарвавшейся "звездочки". Я говорю это не голословно, так как сам много лет занимался звукорежиссурой. Слово звукорежиссера – закон! Режиссер работает не для амбиций певички, а для получения качественного профессионального звучания. И таких неприятных моментов, особенно для людей, которые хоть немного, но варились в этой кухне – куча, хотя зритель может быть полностью быть на стороне героини. В целом, насколько я понял, фильм сделан в пику "Женщине которая поет" Пугачевой. Очень стыдно за Макаревича» (А. Нечаев).

Единственная. СССР, 1976. Режиссер Иосиф Хейфиц. Сценаристы Павел Нилин, Иосиф Хейфиц (по рассказу П. Нилина «Дурь»). Актеры: Валерий Золотухин, Елена Проклова, Людмила Гладунко, Владимир Высоцкий, Лариса Малеванная, Вячеслав Невинный, Любовь Соколова и др. **32,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иосиф Хейфиц (1905–1995) поставил около трех десятков фильмов разных жанров, многие из которых («Горячие денечки», «Весна в Москве», «Большая семья», «Дело Румянцева», «Дорогой мой человек», «Дама с собачкой», «День счастья», «Салют, Мария!», «Единственная», «Впервые замужем») вошли в число самых кассовых советских кинолент.

Во времена выхода мелодрамы «Единственная» на экраны советские кинокритики подошли к ней довольно строго.

Рассуждая о «Единственной», кинокритик Михаил Кузнецов (1914–1980) был, на мой взгляд, излишне дидактичен, подчеркивая, «как важно для нашего современника – владеть культурой чувств, тонко во всеоружии разбираться в этой, еще во многом загадочной нравственной сфере, как предельно осторожно надо в ней действовать! Именно этой области нравственной жизни посвящен спорный, в чем–то неровный, но чрезвычайно интересный фильм «Единственная» (Кузнецов, 1978: 104).

Кинокритику Виктору Демину (1937–1993) «Единственная» откровенно не понравилась, так как «реальность вообще ... не получает туда доступа, если не преобразуется в маски, личины, иероглифы. Фильм получается не про «нас», а про «них», у которых все не так, все не как у людей, которым, пожалуй, можно посочувствовать, как сочувствуешь ребенку, который сам же и причинил себе боль, но уж страдать–то никак не будешь – чересчур «понарошку» развертываются эти страсти, эти драмы, измены, прощения и гибель в разлуке» (Демин, 1976: 26).

А кинокритик Елена Стишова посчитала, что в «Единственной» «режиссура ... сбивается с голоса, мечется между бытовой и психологической драмой, между стилизацией и документальностью, и так и не может обрести точку опоры. ... Жанровые сценки, жанровые характеристики снимают драматизм и огрубляют замысел. ... видно, что режиссер ищет возможности остраненного показа быта, он пробует сгущенные, гротесковые краски. Но эта стилевая линия не добирает до гротеска, а лишь временами замыкает фильм в довольно узкий круг жанровых зарисовок» (Стишова, 1976: 35).

По отношению к «Единственной» зрительские мнения и сегодня часто концентрируются вокруг оценок поступков персонажей:

«Думаю, Танюша Фешина изменяла своему мужу напропалую. Но и любила мужа искренне. Есть такой тип женщин – наивных, в чём–то слишком открытых как книга, доверчивых. Вот любит она мужа своего и всё тут! А остальное ей кажется каким–то обычным, житейским что ли, никчемным. И дело не в Высоцком. Просто этот эпизод мужу на глаза попался и явился последней каплей. Мне обоих жалко. И её, дурёху. И его – ведь не будет у него без Танюшки ни жизни, ни мечты–идеи... Да и у неё, похоже, внутри всё без него разрушилось» (Анастасия).

«Мне совершенно не кажется, что Татьяна изменяла мужу, что называется, напропалую. А что касается того, что героиня неумная, то тут я бы сказала, что она эмоционально неумная, т.е. у нее есть сильные эмоции, богатые переживания, глубокие чувства, но вот верно выражать их и контролировать она не умеет. Отсюда и проблемы. Здесь можно говорить о неразвитости или недостаточной развитости эмоционального интеллекта. Понять мужа можно (особенно потому, что простроен образ героя, он совершает поступки, выстроенные личностными характеристиками данного персонажа). Понять можно, но вот принять – совершенно не обязательно.

А что касается того, что попасть в подобную ситуацию и предположить, как бы себя повели, то тут можно несколько вариантов предположить. Во–первых, если картина затрагивает зрителя, то свойственно в некоторой степени ставить себя на место героев, в какой–то мере себя отождествлять с ними, предполагать развитие событий, просматривать варианты. Но это лишь работа души зрителей, нашего воображения, вызванная эмоциональным откликом. Работа, бесспорно, полезная, интересная, обогащающая, развивающая и, следовательно, нужная.

Но тут сразу – во–вторых. Все эти размышления в определенной мере гипотетические, а конкретная, жизненная ситуация, обязательно внесет свои коррективы, и кто как себя поведет – зачастую неизвестно. Можно тысячу раз думать, что сделаешь так–то и так–то, а когда это нечто произойдет в реальности, поступишь иначе, а, возможно, и не узнаешь потом сам себя. Поэтому – в–третьих – я бы не стала фантазировать, как бы отреагировала на месте мужа Тани.

Мне вспомнилось в этой связи, как брат, смотря приключенческое кино, живо переживал и говорил "тут надо так, там этак, вот я бы..." и т.д. А бабушка ему отвечала, "вот тебя коснется нечто подобное, и посмотрим, как ты и что сможешь сделать". Потом на брата на улице напали хулиганы, вести себя, "как надо было в кино", у него не получилось в

реальной жизни. Этого, понятно, и следовало ожидать. В результате – пробитая голова…» (М. Морозова).

Зимняя вишня. СССР, 1985. Режиссер Игорь Масленников. Сценарист Владимир Валуцкий. Актеры: Елена Сафонова, Нина Русланова, Лариса Удовиченко, Виталий Соломин, Александр Леньков, Ивар Калныньш и др. **32,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Игорь Масленников (1931-2022) известен зрителям, прежде всего, по многосерийному детективу о Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне, но его «Зимняя вишня» (позже превратившаяся в сериал) тоже в свое время была хитом кинопроката. Всего у И. Масленникова в тысячу самых кассовых советских кинолент вошло два фильма («Зимняя вишня» и «Гонщики»).

Мелодрама Игоря Масленникова «Зимняя вишня» поставлена в традициях «среднеевропейского» кинематографа. Красивые женщины и пейзажи. Обаятельные мужчины и дети. Ужин на двоих, загадочный взгляд героини, прихорашивающейся перед зеркалом. Резко контрастный быт. То неустроенный и сумбурный, то сверкающий дизайном заграничной перспективы. Музыка тоже — то наполнена удалыми пассажами, то грустными, щемящими сердце мотивами, которые наверняка пришлись бы по душе Френсису Лею… Разговоры большей частью о замужестве (неудавшемся или будущем) и о любви (взаимной или безответной).

Для зрительского успеха этого уже немало. Однако режиссер вводит в игру дополнительные козыри — популярных актеров. Здесь и Виталий Соломин, и Лариса Удовиченко с Ниной Руслановой в ролях второго плана, но главное — Елена Сафонова.

Каждый из актеров играет в духе знакомого зрителям амплуа. Обладательница искрящегося иронией взгляда и обворожительной улыбки, загадочная и одинокая… Влюбленный аутсайдер, не решающийся сделать самый главный в жизни выбор…

Оператор обволакивает портреты героев изысканным шармом бликов и цветовых тонов, как бы скрадывая фон пеленой нерезких очертаний…

В России много одиноких женщин. И каждая из них может без труда дополнить недостающие в фильме сюжетные звенья и психологические мотивировки. Авторам вполне хватает просто сказать: у человека должна быть семья, а брак должен быть по любви. Банальность? Наверное. Но если эти простые истины поведать с помощью любимых артистов и оформить в духе памятных «Мужчины и женщины»? Да в придачу сыграть на так называемых «запрещенных приемах», безотказно затрагивающих эмоциональные струны людей (маленькие дети без отцов, красивые и несчастные женщины без мужей и пр.). Вот и придет желанный успех…

Как–то мне довелось беседовать с Игорем Федорович на тему учебы моего бывшего студента в его режиссерской мастерской во ВГИКе. Рассказывая о нем, мэтр приговаривал: «Разгильдяй, всё время собираюсь его отчислить к чертовой матери, а потом смотрю на него и жалею»… К слову сказать, Игорь Масленников моего бывшего студента так и не отчислил, и тот со временем стал режиссером и продюсером.

Мне кажется, это доброе отношение к людям и к их человеческим недостаткам Игорь Масленников тактично перенес и в свой экранный мир, например, в ту же «Зимнюю вишню»…

В свое время советские кинокритики встретили «Зимнюю вишню» тепло.

К примеру, Елена Бауман (1932–2017) в «Советском экране» отметила, что «конечно, картина нравов, зафиксированная на экране, не претендует на особую широту. Но это и не входило в задачу фильма, подкупающего иными достоинствами, – меткой достоверностью зарисовок быта, точностью деталей в изображении поведения персонажей, примет их до мелочей узнаваемого существования» (Бауман, 1986: 10).

Да и сегодня, в XXI веке кинокритики вспоминают «Зимнюю вишню» с добрым чувством.

Так кинокритик Эльга Лындина (1933-2022) писала, что история молодой женщине в этом фильме была рассказана «с состраданием и печальной нежностью к героине, к тысячам подобных женщин, что и сделало картину хитом на долгие годы. … Доверие режиссера к

реальному, невыдуманному миру, к его контрастам и виражам, оправдало себя, пленяя миллионы зрителей своей узнаваемой доподлинностью» (Лындина, 2010: 294).

А кинокритик Евгений Нефедов справедливо замечает, что «фильм мог бы получиться лишь мелодрамой – пусть мелодрамой замечательной, отмеченной превосходной игрой ведущих актёров и актрис. … Однако кинематографистам удалось в несложной на первый взгляд, заурядной житейской истории высветить социально значимые мотивы, затронуть те вопросы нравственного толка» (Нефедов, 2017).

Что касается зрительских мнений о «Зимней вишне», то тут, как и во многих других случаях, когда дело касается оценок мелодрам, на первый план выходят отношения к поступкам главных персонажей:

«Я смотрела в первый раз этот фильм, когда мне было четырнадцать лет. Так я тогда эту Ольгу просто ненавидела. Сейчас мне уже тридцать пять, и фильм я пересматривала ни один раз. Но она мне все–таки несимпатична. Не актриса Сафонова, а именно героиня. Зачем ребенка отдавать на пятидневку? Она что в две смены "пахала"? По вечерам, уж простите за грубость, "кобелилась", и по выходным тоже. Понятно почему она не осталась с таким надежным Гербертом. Видно, просто не хотела семью. И потом никак не могу понять конец фильма: она уезжает с Гербертом в Москву, заметьте, с сумками и т.д., потом, вроде бы, они должны ехать за границу, т.е. здесь, как говорится "мосты сожжены". Но, когда она возвращается уже с Вадимом, то они снова пьют на кухне чай, ребенок спит, и что, самое интересное, она утром идет на работу, а ребенок, соответственно, наверно, в детский сад. Как такое может быть? Если она уже надумала уезжать с Гербертом?» (Ирина).

«Молодая одинокая женщина пыталась устроить свою личную жизнь, как раз семью–то она и хотела иметь. С любимым человеком не получилось – не совпали желания. Слово "кобелилась" к ней не подходит. Я понимаю, что она любила Вадима, а не любила Герберта, что ж тут не понять. Не понимаю, почему мы, женщины, такие дуры… Почему женщины любят не тех, кого надо? Но это риторический вопрос. А из машины Герберта она все–таки пересела потому, что этот нехороший человек Вадим подал ей надежду. Продолжение "Зимней вишни" я не люблю и не воспринимаю. Для меня вся история закончилось на первом фильме» (Тамара).

«А я смотрела «Зимнюю вишню» и жалела: почему у меня нет такого Герберта? Я бы за ним хоть на край света уехала… Мне никогда не нравились такие слабаки, как персонаж Виталия Соломина» (Анна).

Дорогой мой человек. СССР, 1958. Режиссер Иосиф Хейфиц. Сценаристы Юрий Герман, Иосиф Хейфиц (по мотивам романа Юрия Германа «Дело, которому ты служишь»). Актеры: Алексей Баталов, Инна Макарова, Пётр Константинов, Юрий Медведев, Берта Виноградова, Леонид Быков, Борис Чирков, Иван Переверзев и др. **32,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иосиф Хейфиц (1905–1995) поставил около трех десятков фильмов разных жанров, многие из которых («Горячие денечки», «Весна в Москве», «Большая семья», «Дело Румянцева», «Дорогой мой человек», «Дама с собачкой», «День счастья», «Салют, Мария!», «Единственная», «Впервые замужем») вошли в число самых кассовых советских кинолент.

Драма «Дорогой мой человек» – вторая (после «Единственной») по популярности лента Иосифа Хейфица, собравшая целый букет ярких актеров.

В связи с выходом на экраны «Дорогой мой человек» журнал «Искусство кино» организовал на своих страницах кинокритическую дискуссию.

Так киновед Тамара Богорова весьма позитивно оценила эту картину, подчеркнув, что она «вносит свой вклад в поиски современных образов, поднимает важные вопросы современного искусства. Подобно любимому герою авторы идут по трудному пути. Они дают бой тем поверхностным, ремесленным, а порой и ложнозначительным произведениям, в которых подлинный герой нашей действительности подменяется надуманной схемой или нарочито принижается в бытовых подробностях. Не все в фильме удалось одинаково, не все поставленные задачи решены. Но, думая о картине в целом, приходишь к выводу, что фильм волнует, будит чувства, призывает следовать примеру героев. Картина стоит в ряду

произведений, ищущих в искусстве выражения героической сущности нашего прекрасного времени» (Богорова, 1958: 96).

Однако киновед Нея Зоркая (1924-2006) подошла к «Дорогому моему человеку» гораздо строже, отметив, что «когда сравниваешь новую картину И. Хейфица с прежними работами, видишь, что ей недостает той прекрасной, благородной цельности, которая свойственна лучшим его созданиям. В фильмах этого режиссера обычно сама правда характеров, ярких и крупных, правда человеческих судеб, увлекательных и типичных, рождала поэтические обобщения. ... В новом же фильме, поставленном И. Хейфицем, часто лирический голос режиссера звучит одиноко, словно обособленно от того, что реально происходит на экране; замысел и воплощение, отношение художника к происходящему и само действие, события и характер героя оказываются существующими «порознь». Когда они сливаются — в картине возникает глубокая художественная правда. Когда расходятся — фильм становится в чем-то декларативным, в чем-то прозаичным; образуются пустоты... Это совсем нс похоже на Хейфица, но, к сожалению, в картине «Дорогой мой человек» дело обстоит именно так. ... В последнее время наше кино стало успешно избавляться от иллюстративности, столь вредившей ему еще не так давно. Во всем, что касается противопоставления двух типов людей — творцов и приобретателей, честных тружеников и рвачей, фильм И. Хейфица воскрешает губительный для искусства иллюстративный подход к образу. Удар нанесен оттуда, откуда и ожидать его казалось невозможным. И это особенно обидно. ... Замысел фильма о коммунисте — представителе нового, советского поколения — в картине воплощения нс получил. И об этом надо говорить прямо. Иосиф Хейфиц относится к числу художников, для которых снисходительность в оценках может быть лишь обидна» (Зоркая, 1958: 83-89).

Спустя четверть века кинокритик Юрий Богомолов (1937-2023) писал, что «биография Владимира Устименко — героя картины «Дорогой мой человек» — восходит к довоенным 30–м годам, включает войну и заключена уже послевоенной мирной повседневностью. И в картине режиссер остается верным своим художественным принципам — давать человека в непосредственных связях с историческими и житейскими реалиями, быть предельно точным в воссоздании нюансов и подробностей атмосферы того или иного времени. Мы ощущаем смену настроений картины: лирическая интонация в начале, спокойная, без ложной патетики героика фронтовых будней в военной части картины и поэзия нравственного стоицизма в заключительной. Для режиссера очень важен момент последовательности биографии героя, проведенной как бы через три разные эпохи. ... Нравственность не может быть двусмысленна. На ее однозначности настаивает Владимир Устименко опытом своей жизни. И как бы ни был счастлив конец этого сюжета, осадок горечи и драматизма не оставляет нас и после самой развязки. Это потому, что авторы затронули очень важные моменты нашего духовного развития. ... Не так просто проводить границу между светом и тенью. Кинематограф уже тех лет угадывал эту непростоту, но не всегда ясно мог дать отчет в противоречивых процессах, так тягостно осложнявших жизнь дорогих нам героев» (Богомолов, 1986).

Сегодня этот «оттепельный» фильм – довольно частный гость российских телеэкранов, и зрители продолжают о нем спорить:

«За»:

«Фильм «Дорогой мой человек» самый мой любимый! Если есть на свете люди, которые верят в любовь, то это фильм напоминает людям что любовь есть» (С. Иванов).

«Фильм–шедевр отечественного кинематографа. Его надо чаще показывать по телевидению для нашего поколения» (Раиса).

«Против»:

«Не знаю, за что поколение моих родителей так уж боготворило этот фильм. При всём моём уважении к Герману как писателю, к Хейфицу как режиссёру, а к Баталову как актёру, я не считаю, что фильм заслуживает таких уж восторженных откликов. Какой–то он сумбурный, а поступки главных героев не всегда адекватны. ... Да и постоянные апелляции к партбилету и партийной совести под конец становятся просто невыносимы. Да, я понимаю, время было такое. Но ведь в той же второй половине пятидесятых был снят ряд настоящих киношедевров, где партийная тема не звучала так уж навязчиво. Хотя, возможно, вся эта сумбурность и неадекватность как раз и отражает тот факт, в котором авторы фильма не могли тогда и не имели права признаться – что медицина, как служение высшим идеалам

гуманизма – вообще не совместима ни с какой идеологией, а тем более с коммунистической» (Е. Гейдрих).

«Убогий фильм с однобокими персонажами: "отличником" Володей Устименко, "хорошисткой" Варей, "плохишом" братом Вари. Никакого развития характеров героев на протяжении всего фильма. Добротная советская агитка: нам хорошо в стране советской жить без лекарств, без удобного жилья, без любви и прочих земных радостей» (Фла).

Анна на шее. СССР, 1954. Режиссер и сценарист Исидор Анненский (по одноименному рассказу Антона Чехова). Актеры: Алла Ларионова, Александр Сашин–Никольский, Пётр Мальцев, Александр Метёлкин, Владимир Владиславский, Михаил Жаров, Александр Вертинский и др. **31,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Исидор Анненский (1906–1977) поставил без малого два десятка фильмов, многие из которых («Анна на шее», 1954; «Княжна Мери», 1955; «Екатерина Воронина», 1957; «Матрос с "Кометы", 1958; «Бессонная ночь», 1960; «Первый троллейбус», 1963) вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Людмила Соколова пишет, что «назначению на главную роль молодой актрисы Аллы Дмитриевны Ларионовой (19.02.1931—25.04.2000) предшествовал фурор, когда она в составе делегации представляла на Венецианском фестивале свой дебютный фильм — сказку «Садко». Она покорила не только пылких ценителей красоты — итальянцев и французов, — но и маститых кинодеятелей Голливуда (среди них был сам Чарли Чаплин!), наперебой приглашавших ее сниматься. Государственный комитет Российской Федерации по кинематографии (Госкино) даже слышать об этом не желал, объявив, что рабочий график актрисы расписан на несколько лет вперед. И действительно, по возвращении с фестиваля актриса получила роль Анны» (Соколова, 2011) в фильме Исидора Анненского «Анна на шее» (Соколова, 2011).

Экранизацию «Анна на шее» советская кинокритика встретила весьма прохладно.

К примеру, знаменитый киносценарист, кинокритик и культуролог Виктор Шкловский (1893–1984) в своей статье весьма едко прошелся по фильму Исидора Анненского, утверждая, что «мир, в который попадает Анна, не страшен, а привлекателен. При кажущемся повторении сюжета, при его помощи раскрыто не то, что раскрывал Чехов, и поэтому бессердечность Анны, ее разрыв с семьей неожидан. Сюжет Чехова был взят Анненским не как результат авторского познания мира, не как результат выявления нравственного отношения автора к явлениям жизни, а просто как занимательное событие. Поэтому получилась лента, в которой была изображена польза легкого поведения. Женщина оказалась морально не разоблаченной. И это произошло прежде всего оттого, что не было передано чеховское отношение к жизни» (Шкловский, 1956).

Киновед Илья Вайсфельд (1909-2003) подчеркивал, что «экранизация требует от кинодраматурга глубокого уважения к литературному первоисточнику. Художник, не любящий или не понимающий экранизируемого произведении и занимающийся сочинительством «по поводу» его, не в состоянии создать полноценный сценарий н фильм. В этом смысле показателен пример картины «Анна па шее». В рассказе о семье Петра Леонтьевича авторы фильма пытаются сохранить верность Чехову н достигают известного успеха. Но в изображении «светской жизни» они теряют чеховский угол зрения, его интонацию, недосказанность, грустную его улыбку, его жалость и презрение к героям. Вместо этого в фильме мы находим любование блеском атласа, пышностью балов, красотой обнаженных плеч, Тексты Чехова есть, но сердца писателя нет» (Вайсфельд, 1954: 95).

Уже в XXI веке киновед Петр Багров писал, что «после пятилетия малокартинья, монументальных и пафосных фильмов начала 50–х цветная, нарядная «костюмная» лента с красавицей А. Ларионовой в главной роли была обречена на успех. Чеховского в картине было немного, скорее, опять возникало ощущение Чехонте» (Багров, 2010: 26).

Отзывы зрителей на фильм «Анна на шее» и сегодня в основном восторженные:

«Фильм гениален. Особенно это ясно на фоне всего того, что снято сегодня. Великолепна Алла Ларионова… Как чувствуется сильная и интересная личность в этой актрисе!» (Ровесница).

«Замечательный фильм, такие живые, яркие характеры, и сюжет построен так, что нет ни одного момента, который бы показался затянутым или заставил бы скучать. А ведь фильм снимался ещё в далёком 1954 году... Далеко не каждый фильм может похвастаться такой "живостью" и красочностью, даже если это уже признанный фильм и прошёл проверку временем! Игра Аллы Ларионовой выше всяких похвал! А от последнего эпизода щемит сердце: этот безнадёжный крик потерянной души» (Эллен).

«Замечательный фильм. Помню, в школе нам упорно вдалбливали про "моральное падение Анны". А ведь если вдуматься, то Анну окружают сплошь расчётливые люди, среди которых суетливая кумушка (та, что увещевает Анну в начале фильма) – едва ли не самая заботливая, поскольку тут же приводит как недостатки ("Он, конечно немолодой..." и т.д.), так и преимущества ("Но у вас могут быть поклонники") брака, не говоря уж о вполне реальной будущности ("Останетесь вы с братьями на руках, и что в белошвейки идти или в кухарки?"). Пьяный папаша попросту продаёт дочь этому "старому чёрту" (да, это, конечно легче, чем бросить пить и вытянуть семью из финансовой пропасти), интересуясь потом "что, он тебе так и ни копейки не даёт?" Муженёк, который "в браке прежде всего ценит нравственность", чуть ли не сватает жену его сиятельству. И как итог – история лихой такой и наглой женской мести. Как после этого не уважать Анну?» (Мока).

«Фильм снят очень ярко, броско, эффектно, актеры играют очень сочно, у Ларионовой это самая звездная роль. Но критика тех лет этот фильм категорически не признавала, обвиняла в опошлении классики. Наверное, в первую очередь потому, что его стиль резко отличался от привычных представлений о том, как надо ставить Чехова. Считалось, что непременно нужны приглушенные краски, полутона, тонкий психологизм, замедленность действия и т.д. и т.п. А режиссер сделал очень зрелищный фильм, коммерческий в хорошем смысле слова, я бы сказал. Кстати, аналогичные споры вызывал и фильм Лотяну "Мой ласковый и нежный зверь". Во всяком случае, оба этих фильма доказали, что экранизация классики вовсе не обязательно должна быть хрестоматийной и скучной» (Б. Нежданов).

Испытание верности. СССР, 1955. Режиссер Иван Пырьев. Сценаристы Иван Пырьев, Пётр Тур, Леонид Тур (по пьесе братьев Тур «Семья Лутониных»). Актеры: Сергей Ромоданов, Марина Ладынина, Леонид Галлис, Василий Топорков, Нина Гребешкова, Александр Михайлов, Станислав Чекан и др. **31,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Пырьев (1901–1968) поставил 18 полнометражных игровых фильмов, 15 из которых («Богатая невеста», «Партийный билет», «Трактористы», «Любимая девушка», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Испытание верности», «Идиот», «Белые ночи», «Наш общий друг», «Свет далекой звезды», «Братья Карамазовы») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Андрей женат, но любит другую женщину и страдает от этой раздвоенности... А любовница требует от него или развестись с женой, или уйти...

Если бы подобная мелодрама вышла на экраны в сталинские времена, советские кинокритики наверняка встретили бы ее доброжелательно. Но фильм вышел в прокат уже в то время, когда Пырьев задним числом подвергся жесткой ругани за «лакировочных» «Кубанских казаков», и его новая работа была встречена – как киноначальством, так и кинокритиками – весьма настороженно.

Так кинокритик Александр Карганов (1915-2007) на страницах журнала «Искусство кино» отметил, что, «найдя верный принцип «укрупнения», «дотягивания» мотивов пьесы до их полного звучания, авторы фильма то и дело изменяют этому принципу, подменяя творчески смелое кинематографическое решение темы старательным экранным пересказом «производственной линии» пьесы. А такой пересказ без широкого использования специфических, присущих кино возможностей не мог привести их к полному успеху в преодолении слабостей пьесы. В результате этой непоследовательности авторов в реализации их собственных художественных принципов фильм оказался, на наш взгляд, ослабленным эклектичностью драматургического письма: с одной стороны, драма, решенная по законам именно драмы, с другой — хроника рабочей семьи. Причем хроника в

данном случае оказалась лишенной своих сильных сторон (охват жизненного содержания в фильме недостаточно широк), однако несвободной от многих из слабостей жанра: фрагментарность, неразвитость мотивов, торопливость в изображении «внутренней жизни образа», в раскрытии психологии действующих лиц, в детализации картин жизни. ... Недостатки фильма серьезны. Они дают право полагать, что талантливый коллектив создателей фильма, возглавляемый ярким и самобытным режиссером, развернулся не в полную свою силу. Но как бы ни досадовал зритель на недостатки и просчеты фильма, можно с уверенностью сказать: он не останется равнодушным и по достоинству оценит правду фильма в изображении поэзии и драм повседневной жизни, в раскрытии человеческих чувств, в постановке острых вопросов быта, в утверждении высоких нравственных принципов советского общества» (Караганов, 1955: 58-60).

А вот что писалось об «Испытании верности» в «Краткой истории советского кино»: (фильм) «вводил зрителя в атмосферу простой советской семьи, затрагивал проблемы верности, любви, долга. ... В свое время критика обращала внимание на статичность, недоработанность характера Андрея (Л. Галлис) ... Эти претензии критики в какой–то мере правомерны. Действительно, в поступках Андрея многое не мотивировано» (Грошев и др., 1969: 993).

Мнения сегодняшних зрителей о фильме разделились на «за» и «против»:

«За»:

«Это второй, мною любимый фильм, после "Кубанских казаков", который я могу смотреть с удовольствием множество раз» (Анастасия).

«Прекрасный фильм, прекрасные актеры, прекрасная музыка – все настолько замечательно, что фильм можно смотреть и смотреть!» (И. Синько).

«Ладынина просто королева экрана: будь то комедия или драма. Это единственная актриса – лауреат пяти Государственных премий. Это недосягаемая звезда советского кинематографа. Это яркая и талантливая актриса, которую сам Станиславский считал будущим МХАТа. Но она ушла в кино, и от этого выиграли мы – зрители нескольких поколений, которые до сих пор смотрят фильмы с участием этой великой русской актрисы! "Испытание верности" – ее "прощальный" триумф в советском кино» (Алексей).

«Еще раз пересмотрел фильм. Это фильм о верности, о советской нравственности, которая во многом пересекается с христианскими ценностями. И отрадно, что в фильме четко сказано, что есть любовь в христианском понимании, а что – игра во влюбленность, страстность, увлечение. Если человека любишь, то делишь с ним и горести и радости, то и неразделимость семьи для тебя становится высшей ценностью» (А. Ковалев).

«Против»:

«Фильм фальшивый насквозь. Нравится лишь юная Гребешкова и прекрасный Олег Голубицкий. Остальные – уныло, скучно и неестественно» (СкорпиОльга).

Крепостная актриса. СССР, 1963. Режиссер Роман Тихомиров. Режиссер Роман Тихомиров. Сценарист Леонид Трауберг (по оперетте Николая Стрельникова и Евгения Геркена "Холопка"). Актеры: Тамара Сёмина, Евгений Леонов, Дмитрий Смирнов, Сергей Юрский, Сергей Филиппов, Гликерия Богданова–Чеснокова, Георгий Штиль, Алексей Смирнов и др. **31,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Театральный и кинорежиссер Роман Тихомиров (1915–1984) поставил с десяток фильмов–опер, но заметный зрительский успех в итоге имели только кинематографическая мелодраматическая оперетта «Крепостная актриса», оперная мелодрама «Пиковая дама» и киноконцерт «Когда песня не кончается».

1801 год. Некий граф содержит в имении крепостной театр. И там готовятся к возвращению из Парижа знаменитой актрисы Анастасии Батмановой, бывшей крепостной этого самого графа...

У «Крепостной актрисы» и сегодня – масса поклонников:

«Замечательное кино! Актеры все прекрасны! И музыка великолепна!» (Викся).

«Люблю оперетты, особенно с хорошими певцами, здесь всё сошлось» (Анна).

«Замечательный фильм. Прекрасная музыка. Тамара Сёмина – красавица. Дмитрий Смирнов тоже хорош» (Наталья Васильевна).

«Я с детства влюблена в этот фильм. Он у меня ассоциируется с Новым Годом – там такая красивая зима!» (Е. Ильхман).

«Сегодня вновь посмотрела этот фильм… Играют все превосходно! С наслаждением послушала "Снова в России, дома я вновь…", гусарские песни, а сцену выхода Семиной – Батмановой, когда она, начав петь на итальянском, после минутной заминки переходит на русскую песню о сизокрылом голубе, просто обожаю. Как красива, нежна и хрупка в этой роли Семина! О взгляд влюбленного красавца Андрея можно обжечься! … Красота фильма, красота героев слились с прекрасными голосами певцов. Браво создателям!» (НВЧ).

«С огромным удовольствием (через очень много лет) вчера посмотрела этот великолепный фильм–оперетту. Какой красивый фильм, великолепная игра актёров… А музыка!» (Телезритель).

Правда, есть и зрители, которых сейчас в «Крепостной актрисе» устраивает далеко не всё:

«Та же проблема, что и в «Трембите»: главные герои – Анастасия Батманова и князь Андрей абсолютно не впечатляют. Семина в роли Насти какая–то заторможенная, губки, жеманная, губки бантиком. Не ее роль! А на роль Андрея взяли вообще неизвестного и далеко не талантливого актера. … Хорош гусар Никита в исполнении Юрского. А комические дуэты Богдановой–Чесноковой (Гликерия Рыкалова), Сергея Филиппова (Елпидифор) и, конечно, Евгения Леонова (граф Кутайсов) и Полбенцевой (Авдотья Лыткина) – это украшение всего фильма» (Н. Волкова).

Донская повесть. СССР, 1964. Режиссер Владимир Фетин. Сценарист Арнольд Витоль (по мотивам рассказов М.Шолохова "Шибалково семя" и "Родинка"). Актеры: Евгений Леонов, Людмила Чурсина, Александр Блинов, Николай Мельников, Борис Новиков и др. **31,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Фетин (1925–1981) за свою карьеру поставил чуть больше десятка фильмов разных жанров, четыре из которых вошли в тысячу самых популярных у зрителей советских лент («Полосатый рейс», «Донская повесть», «Виринея», «Сладкая женщина»). Одним из главных хитов В. Фетина стала мелодрама «Донская повесть».

...Донской казак (Евгений Леонов) полюбил черноглазую красавицу (Людмила Чурсина). Но не знал он, что она с теми, кто сражается против Красных...

«Донская повесть» - экранизация ранних рассказом М.А. Шолохова «Шибалково семя» и «Родинка», как и многие произведения нобелевского лауреата, раскрывает драматическую тему ожесточенной и бескомпромиссной «классовой борьбы», истребившей миллионы россиян (те читатели, кого интересует тема гражданской войны на экране, могут также бесплатно скачать мою монографию «Эволюция образа Белого движения в отечественном и зарубежном игровом кинематографе звукового периода» - Федоров, 2017).

.

Бесспорно, фильм Владимира Фетина с нынешних позиций выглядит слишком прямолинейным. Но в свое время он пользовался немалой популярностью.

Советские фильмы о гражданской войне сегодня, как правило, вызывают ожесточенные споры современных зрителей:

Мнения «За»:

«Это настоящее кино. Мощное, сердечное и талантливое. Одна из лучших ролей Евгения Леонова. Мы можем гордиться, что у нас есть такой шедевр. Таких актёров, как Леонов и Чурсина в мире единицы» (А. Крылов).

«Сила "Донской повести", конечно, не только в умных заимствованиях из смежной классики. Исключительная режиссерская удача фильма – в гениальном подборе актеров на главные роли. Молоденькая Людмила Чурсина и особенно Евгений Леонов создают на скудном, в общем–то, материале, самостоятельно, без авторской помощи, совершенно шолоховские по яркости образы. Фетин сумел разглядеть в каждом из них тот актерский стержень, ту актерскую индивидуальность, которая и стала потом визитной карточкой каждого. Дарья Чурсиной поражает в первую очередь совершенно сногсшибательной женской силой и властью над мужчиной, какой–то первобытной (а может быть, мифологической?) сексуальностью, которой от нее пышет, как от печки. Едва

двадцатилетняя Чурсина потрясающе убедительна во всех женских ипостасях: соблазнительницы, волнующей и баламутящей всю казачью сотню, хлопотливой и жадной будущей матери, инстинктивно вьющей птенцу гнездо, просветленной мадонны с новорожденным на руках, верной казачьей жены, прикипевшей душой к отцу своего ребенка, желающей уберечь и его и виноватой перед ним, бабы, черно, грубо–чувственно любящей, готовой на все за полюбовника–главаря банды. Дарья прекрасно осознает свою женскую силу, но умеет и понимать ее пределы. У нее своя правда – правда женщины из среды, где "хозяйствовать умели", желающей жить в довольстве, любить и рожать – и готовой бороться за это, ненавидеть, убивать, предавать. Но есть у нее и нечто, похожее на совесть, просыпающаяся перед лицом смерти, заставляющая ее открыться, – и нечто, похожее на гордость, не позволяющее ей и перед смертью каяться» (Агафья Тихоновна).

«Дарья ни в чем не запуталась. Она четким бабьим умом прекрасно понимает, что сделает с ней власть голодранцев. И она защищается как раненый зверь. И не лижет сапоги не пойми кому, в отличие от Шибалка» (Сан–Сан).

«Против»:

«Ужасен сюжет фильма (или точнее произведения)! Не выношу революционных фильмов такого плана. Жутко делается, когда смотришь, как Яков Дарью убивает за то, что она служила белым. Это так ужасно, что даже трудно вспоминать. Один раз глянула этот фильм и больше ни за что не буду смотреть. К герою Леонова испытываю просто отвращение. Талантливо, конечно, сыграл. Такие роли не характерны для него. Жаль, что снялся в этом фильме» (А. Алексеева).

«Слабенький фильм, не понравился. Не далеко ушёл от лубковой "Свадьбы в Малиновке". Похоже, что до великолепного "Бега", снятого тоже в советское время, так никто и не дотянется. ... А фразы, сказанные героиней Чурсиной, оказались пророческими. Время это подтвердило» (Владкино).

Северная повесть. СССР, 1960. Режиссер и сценарист Евгений Андриканис (по одноименной повести Константина Паустовского). Актеры: Олег Стриженов, Иева Мурниеце, Валентин Зубков, Геннадий Юдин, Николай Свободин, Виктор Кулаков, Георгий Черноволенко, Александр Кутепов, Фёдор Никитин, Андрей Файт и др. **31,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Известный кинооператор Евгений Андриканис (1909–1993), снявший такие фильмы, как «Машенька», «Отелло», «Рассказы о Ленине» и др., как режиссер поставил всего два фильма, но оба из них – мелодрама «Северная повесть» и драма «Казнены на рассвете» – вошли в тысячу самых популярных фильмов СССР.

Молодой художник Алексей (Валентин Зубков) повстречался в Петергофе с очаровательной девушкой, и потом никак не мог забыть эту волнующую встречу...

В годы выхода мелодрамы «Северная повесть» на всесоюзный экран редакция журнала «Советский экран» организовала зрительскую дискуссию об этой картине, где были высказаны менения как «за», так и «против».

Мелодрама «Северная повесть» и сегодня нравится многим зрителям XXI века:

«Фильм о нежнейшем чувстве – о любви, смотрится с замиранием сердца. Очень трогательно. Красивый фильм» (Ольга).

«Вчера опять смотрела этот фильм и просто наслаждалась: сюжетом, пейзажем, Ленинградом, прекрасной игрой актеров» (Н. Волкова).

«Люблю все фильмы с Олегом Стриженовым. Совершенно особенный, неповторимый актер, необыкновенно талантливый, умеющий создавать яркие романтические образы. В "Северной повести" соединились романтические и трагические мотивы... Замечательный фильм, великолепный актерский ансамбль!» (НВЧ).

«Фильм из детства. Один из самых романтических призраков ушедшей эпохи. Как парусник на облачной подушке лазурного ковра, который растворился, похоже, навсегда... Простите за эпитеты, но такое кино будит давно–давно забытые сантименты, в которых не вижу ничего дурного. Тогда все уважали декабристов, и этот камерный этюд стал едва ли не

лучшим воплощении ем темы, вероятно, непревзойденным и поныне. Нежное, может быть, самое бережное прочтение К. Паустовского. Образец лирического вкуса в историческом жанре. … Что называется. смотрел с ностальгическим трепетом и не только не разочаровался, но по–хорошему наслаждался, душою отдыхая в столь славном, волшебном, ритме спокойного, мирного и счастливого Детства» (В. Плотников).

«Этот романтичный фильм есть прекрасная, возвышенная симфония – так он хорошо продуман, замечательно и соразмерно выстроен, ни кирпичика не вынуть из этой тесной кладки. Картина полностью передает возвышенную, романтичную, полную чувств, достоинства и красоты прозу Константина Паустовского… Фильм облагораживает, заставляет нас ценить и любить жизнь, приводит к мысли, что все мы сопряжены с историей и даже наш маленький поступок отразится в веках. Фильм часто упрекают в излишней красивости, иллюстративности и наивности, но, согласитесь, нужны и такие, очищающие душу романтичные кинополотна. Без них наш экран оскудел бы» (А. Гребенкин).

Сладкая женщина. СССР, 1977. Режиссер Владимир Фетин. Сценарист Ирина Велембовская (по собственной одноименной повести). Актеры: Наталья Гундарева, Светлана Карпинская, Олег Янковский, Пётр Вельяминов, Римма Маркова, Георгий Корольчук, Нина Алисова, Фёдор Никитин и др. **31,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Фетин (1925–1981) за свою карьеру поставил чуть больше десятка фильмов разных жанров, четыре из которых вошли в тысячу самых популярных у зрителей советских лент («Полосатый рейс», «Донская повесть», «Виринея», «Сладкая женщина»).

Анна Доброхотова (колоритная роль Натальи Гундаревой) любит мир вещей, желательно подороже, и мечтает встретить мужчину своей жизни…

Советские кинокритики отнеслись к мелодраме «Сладкая женщина» вполне позитивно, но с уклоном в так называемую проблему «вещизма» и мещанства.

К примеру, кинокритик Ромил Соболев (1926–1991) задавался вопросом: «Чем же горька эта «сладкая женщина»? Можно ответить просто — мещанством. Как известно, мещанство многолико: душевная пустота, эгоизм, стремление к наживе — все это и многое подобное признаки мещанства. Но социологи, не отказываясь от этого термина, называют людей, подобных Анне, иначе — потребителями. … Анна не случайное отклонение от нормы, но определенный «тип», порожденный временем. Временем высокого и неуклонно растущего уровня жизни. Людям стало доступным обладание множеством замечательных, прекрасных, облегчающих и украшающих жизнь вещей. Такого никогда прежде не бывало. И такие люди, как Анна,— не будем утешать себя мыслью, что их немного,— сделали обладание вещами смыслом жизни. Да, они приобретают вещи на честно заработанные деньги, но это не меняет того факта, что эти люди — потребители, люди чуждые нашему обществу — при всех их производственных успехах. Финал фильма нравоучителен, хотя в жизни обычно бывает не так: «сладкие женщины» сидят в своих модерновых квартирах не печально, а гордо. Именно потому они и опасны для нравственности, что мещане новой формации для традиционной логики трудно уязвимы» (Соболев, 1977).

Аналогичное мнение было высказано и в журнале «Искусство кино»: «Важность проблемы, впервые поставленной в этом фильме с такой остротой и убедительностью, дает основания говорить о принципиальной новизне картины для нашего кино. Возрождая, а, может быть, начиная новый для современного кинематографа жанр очерка нравов, она выводит конкретную драму за пределы одной судьбы, соотносит ее, эту драму, с антиобщественной сущностью мещанской бездуховности» (Мамаладзе, 1977: 26).

Однако кинокритик Константин Рудницкий (1920–1988) отнесся к столь прямолинейной трактовке образа главной героини скептически, подчеркивая, что «пышная кустодиевская краса Натальи Гундаревой в фильме «Сладкая женщина» воспринималась как один из аргументов обвинительного акта, предъявленного героине. Героиню (ее звали Анна Доброхотова) упрекали в потребительском отношении к жизни. Она–де, торопливо наживая добро, прозевала — и не однажды — собственное счастье, сама себя обездолила. Не щадя самое себя, актриса принесла в жертву обличительному пафосу фильма почти все, что

даровано ей от природы, согласилась, чтобы ее красота служила уликой, так сказать, «телесным доказательством» бездуховности Доброхотовой. Картина пользовалась большим успехом, зрители любовались искусством Гундаревой и дружно осуждали Доброхотову. Читатели «Советского экрана» признали Гундареву лучшей актрисой 1977 года и, думаю, не ошиблись. Тем не менее, несколько поверхностная эксплуатация возможностей и фактуры Натальи Гундаревой в «Сладкой женщине» вызывала досаду» (Рудницкий, 1979).

Сегодня, исходя из реалий XXI века, образ «сладкой женщины» смотрится во многом иначе, чем тогда, во второй половине 1970-х:

«"Сладкая женщина" – одна из лучших ролей Н. Гундаревой. Сколько опять разнообразных чувств вызвала у меня ее Анна. Отношения с Лариком (замечательный Корольчук!) по большей мере вызывали у меня смех. Уж ляпнет так ляпнет, что думает, то и говорит, и все прямо в лоб. Бедные родители Ларика, вот кого жалко было... Затем появилось раздражение от непроходимой глупости героини и неприязнь, особенно из–за ее отношения к собственному сыну. А потом уже – жалость и сочувствие, ну не повезло женщине... Не те мужики попадались на ее жизненном пути, слишком для нее умные. А встреть она такого же, без лишних извилин, но разделявшего ее взгляды на жизнь, страсть и стремление к "роскошной" жизни, вместе бы дефицит доставали, на ковры записывались, и не грозился бы он выкинуть мебельный гарнитур... (только неизвестно, как бы относился к ее сыну – ведь только благодаря Николаю Егоровичу он выучился и стал человеком). А последний ее, Тихон – тот еще подарок! Позвал женщину, а потом выгнал на ночь глядя, хоть бы на такси посадил. Водку еще вылил, свинья... Все–таки у меня сочувствие к ней победило. Блистательно сыгранная роль! Да по–другому Наталья Гундарева и не умела» (Тамара).

«Говорите, дрянь – баба. А кто–нибудь из Вас пытался ее понять. Я ее не оправдываю, но я ее жалею. И ведь в повести Велембовская тоже жалеет свою героиню. Ведь посмотрите сами. Жила она в глухой деревне. Воспитывалась ограниченной, жадной, нелюдимой матерью. Какое тут воспитание. И образования она не получила в деревне–то. Простая смазливая, ограниченная бабенка. Герой Вельяминова сам виноват, что на ней женился. Ведь было же видно, что они разные и по возрасту и по умственному развитию. А женой она была неплохой, в ее понимании. Хозяйственная, работящая, все в дом, да и мужа по своему любила. Ну, такое ее было жизненное кредо – жить в свое удовольствие. А вот настоящую любовь встретила поздно. Для нее несчастную любовь – разные они с Тихоном, а переделать себя она уже не сможет. Так и осталась: без сына, без мужа, без любви» (Н. Волкова).

«Главная проблема этого фильма, что это социальный заказ нашего государства. Люди хотели жить лучше, комфортно, всем комфорта не хватало. Был страшный дефицит на все, часть людей жило в бараках. Вот и решили снимать фильмы, осуждающие людей, которые просто хотели хорошо жить. Нет ничего плохого в уютной квартире, в которой есть большой телевизор и пылесос. Но социалистический уклад, породивший дефицит и очереди не мог обеспечить всем подобное счастье. Вот и поступила установка на критику мещанства. Поэтому героиня Гундаревой – отрицательная – недобрая, черствая, бездушная, кукушка. Сына спихнула вначале бабке с дедом, потом своей матери. Жила ради себя. А если бы она была доброй и отзывчивой, но хотела бы жить в комфорте – этот фильм не смог бы выполнить свои функции – осудить мещан. Желание жить нормально и черствость совершенно не обязательно идут вместе. Уж очень прозрачны противопоставления мещанки Ани и ее мужчин – Николая–фронтовика, который никогда не пользовался своими заслугами и Тихона, который живет в полуразрушенном доме. Это игра на чувствах советских людей – смотрите, какие хорошие люди – им не нужны никакие блага. А этой бездушной мещанке нужен обязательно пылесос. А что плохого в пылесосе–то? Только то, что наше государство, спустя почти 60 лет после государственного переворота, давшего курс на социализм, не смогло советских людей пылесосами обеспечить?» (Е. Белова).

Зеленая карета. СССР, 1967. Режиссер Ян Фрид. Сценарист Александр Гладков. Актеры: Наталья Тенякова, Владимир Честноков, Александр Суснин, Игорь Дмитриев, Глеб Флоринский, Александр Борисов, Владимир Эренберг, Лидия Штыкан, Игорь Озеров, Ирина Губанова, Татьяна Пилецкая, Александр Соколов, Юлиан Панич и др. **30,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Ян Фрид (1908–2003) поставил 16 полнометражных фильмов, пять из которых («Любовь Яровая», «Двенадцатая ночь», «Чужая беда», «Зеленая карета», «Прощание с Петербургом») в тысячу самых популярных советских лент. Большую часть своей жизни Ян Фрид экранировал классические пьесы и оперетты.

Костюмная музыкальная мелодрама «Зеленая карета», действие которой разворачивается в первой половине XIX века, пользовалась большим успехом у аудитории.

В этом фильме рассказана история любви талантливой актрисы Александринского театра Варвары Асенковой, роль которой убедительно сыграла Наталья Тенякова, находившаяся в ту пору на пике своей творческой формы.

Этот фильм и сегодня нравится многим зрителям XXI века:

«Смотрела этот фильм всего единожды, но запомнился навсегда. С удовольствием посмотрела бы его еще раз. Прекрасный фильм. Да и актеры сыграли великолепно» (Р. Стерлигова).

«Мне нравятся мелодрамы, и эта любовная история тронула мою душу, захотелось больше узнать о судьбе Асенковой» (Зоя).

«Очень глубокая, трагедийная роль Натальи Максимовны Теняковой. Несмотря на молодость, очень уверенно держится среди маститых актеров.... И мало того, что достойно держится, в некоторых сценах и переигрывает их. По признанию самой Натальи Максимовны, труднее всего ей было сниматься в водевильных сценах, но они ей удались!» (Елена).

«Я смотрела этот фильм очень–очень давно, будучи ученицей первого класса, и он запал мне в душу на всю жизнь. Недавно появилась возможность разыскать и вновь посмотреть его. Какое удовольствие я получила от его красок, от великолепного актерского состава, совсем еще молодого, а ныне признанного всеми. Каким замечательным был советский кинематограф. Ведь до всего тем киношникам было дело. Между заказными фильмами о партийных проблемах, о дымящихся заводах и шумных стройках, они успевали снимать и такие фильмы. Ведь, если бы ни этот фильм, я бы никогда не узнала о "таинственной и странной судьбе" этой актрисы» (Людмила).

«Первый раз смотрел "Зелёную карету" в далёком детстве, и тогда она произвела на меня сильнейшее впечатление: до слёз было жалко главную героиню... Пересмотреть фильм удалось только в середине 1990–х... Детские впечатления не оказались обманчивы: лишний раз убедился, что "Зелёная карета" – один из моих самых любимых фильмов в жизни! Бывая в Питере, всегда прихожу в Лавру на могилу Варвары Николаевны Асенковой, чей образ так восхитительно создала в кино Наталья Тенякова» (Г. Воланов).

«Чудесный, пронзительно–трогательный фильм! При просмотре сидишь в состоянии готовности уберечь что–то очень хрупкое и незащищенное, саму ли героиню, а, может быть, весь фильм как тонкую и деликатную вещь... Трудно подобрать точные слова. Наверное, оттого, что смотришь и знаешь: эти пленительная молодость и талант обречены. Тенякова выше всяких похвал!» (ЧНВ).

«Самое удивительное в советском кинематографе – это то, что ему до всего было дело и делалось в основном высокопробное кино! Этот фильм – тому яркое подтверждение! Так точно попасть в образ актрисы Варвары Асенковой внешними и другими артистическими данными удалось Наталье Теняковой... Казалось бы, жизнь школы актрис императорского театра времён Николая первого, что тут может быть интересного? Однако нашлись люди, поставили эту великолепную картину» (Воланд).

Разные судьбы. СССР, 1956. Режиссер Леонид Луков. Сценаристы Леонид Луков, Яков Смоляк. Актеры: Татьяна Пилецкая, Юлиан Панич, Лев Свердлин, Ольга Жизнева, Татьяна Конюхова, Георгий Юматов, Ада Войцик, Константин Сорокин, Всеволод Санаев, Бруно Фрейндлих и др. **30,7 млн. за первый год демонстрации.**

Режиссер Леонид Луков (1909–1963) за свою карьеру поставил 22 фильма, многие из которых («Большая жизнь», «Донецкие шахтеры», «К новому берегу», «Об этом забывать нельзя», «Разные судьбы», «Олеко Дундич», «Две жизни», «Верьте мне, люди») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Советская пресса отнеслась к «Разным судьбам» весьма критично.

К примеру, кинокритик Людмила Белова (1921-1986) на страницах журнала «Искусство кино» писала, что главная героиня этой ленты «Таня не просто избалованная девица. Ведь избалованный, изнеженный дома человек может быть в существе своем и честным, и верным, и вообще прекрасным, чистым человеком. А Таня — просто скверное, жестокое, бездушное существо. И трудно, невозможно поверить, что в семье, образ жизни которой может служить примером, выросло столь отвратительное создание потому только, что мать была нежна и заботлива. В своей попытке исследовать причины формирования Таниного характера авторы явно совершили подмену целого частью, главного — второстепенным, незначащим. Поверхностность суждений привела к привычкой схеме, к штампу, ибо выглаженные сердобольными мамами платья погубили уже не один десяток дочек в рассказах и пьесах, написанных за последние годы. Таня лишь формально, по произволу авторов числится дочерью Огневых. Она кажется чужой в этой семье. Поэтому и не покидает на протяжении всего фильма ощущение фальши в показе этой семьи. Поэтому так неловко, связанно чувствует себя Л. Свердлин (исполняющий роль Огнева) в эпизодах с Таней. Его поведению (обычно чрезвычайно достоверному) здесь не во всем веришь.

История отношений Тани с композитором Рощиным изображена так же внешне и приблизительно, как и все остальное. Разве видим мы, что связывает этих людей: сильное ли (пусть хотя бы только вначале) чувство, мимолетное или обещающее стать прочным и глубоким, голый ли расчет, желание Тани блистать в обществе, ее стремление к материальным благам? Нам дается лишь факт — жена изменила мужу. И эта измена вообще осуждается авторами фильма. Но нам нужно знать, что стоит за этим фактом, нас интересует внутренний мир люден, их взгляды на жизнь, способность быть честным, быть другом, быть самоотверженным, способность понимать того, кто рядом с тобой.

... Назидание звучит во всех положениях, во всей обстановке фильма. Отрицательная Таня — белоручка и постоянно наряжается. А Соня в это время с удовольствием моет пол в своей комнате, босиком, подоткнув подол простенького ситцевого платьица. Таня ничем не хочет пожертвовать для любимого (это относится и к Феде и к Рощину), а Соня оставляет все и едет за Степой на Урал. Таня равнодушна к делам Феди — Соня в курсе всего, чем живет на заводе Степан, она первый его друг и помощник. И вот результат — скромная Соня получает в награду сердце любимого, а Таня, красивая, нарядная, остается одна.

Пожалуй, возражать против этого было бы нечего, если бы это оправдывалось показом сложной, интересной, трудной жизни людей с сильными, яркими характерами, чтобы зритель мог видеть, как отстаивают герои свои убеждения, как, может быть, их убеждения меняются, как дается им то, чего они достигли в жизни. Сейчас же счастливые завершения судеб положительных героев недорого стоят, да и не делают их привлекательнее и интереснее.

... А все это — и схематизм характеров, и назидательность, и отсутствие примет времени и образа современника — оттого, что не удалось авторам проникнуть вглубь изображаемых явлений, не удалась попытка разобраться в сложностях жизни. Образы оказались обедненными, а судьбы неинтересными и к тому же нерассказанными по-настоящему.

... Зритель смотрит «Разные судьбы» с большими надеждами и желанием получить ответ на волнующие его жизненные вопросы. Но он обманут в этих надеждах. Фильм не мудрее его самого и гораздо менее конкретен в проявлениях того, что зритель знает и видел сам. ... приблизительность в раскрытии характеров, боязнь показать не прикрашенный, а настоящий быт, уход от серьезного разговора о вопросах морали, поведения человека в семье, в коллективе, с любимой. Судьбы остались нерассказанными. А необходимо их рассказать, необходимо наконец поднять серьезный разговор о нашем молодом современнике. Не нужно бояться суровой правды. Без прикрас молодой герой выглядит неизмеримо более привлекательным и достойным подражания» (Белова, 1956: 53-59).

Вместе с тем, на мой взгляд, прав киновед Евгений Марголит – в «Разных судьбах» «на материале современного «молодежного» фильма о столкновениях «активной» и «потребительской» жизненной позиции режиссер ... фактически выстраивает классическую модель мелодрамы: роковая, эгоистичная красавица, губящая жизнь влюбленным в нее мужчинам разного возраста и социального положения; чистая и преданная девушка, чьей любви ослепленный герой не замечает (до определенного момента, разумеется)» (Марголит, 2010: 281).

Умелое использование авторами законов мелодрамы и яркие актерские работы привлекают зрителей «Разных судеб» и сегодня:

«Отличный фильм, я его очень люблю, смотрела не один раз... И пусть он снят больше полувека назад, все что в нем показано, очень актуально и в наши дни. Фильм заставляет нас задуматься о жизненных ценностях, о том, как добиться чего–то в жизни» (Ната).

«Фильм просто какой то магический... С год назад посмотрела его после долгого перерыва и как будто заново открыла для себя. Да еще как открыла! Теперь тянет смотреть минимум раз в месяц, но я держусь – смотрю не чаще раза в два месяца). Очень хочется надеяться что такие цельные характеры еще есть... правда» (Тутта).

«Фильм "Разные судьбы" сочен, вкусен, красочен, даже глянцевит – вполне по–голливудски, в стиле "золотого века" легендарной киностудии. Собственно, эстетически десятилетие, начавшееся "Кубанскими казаками" и более или менее завершившееся "Поднятой целиной", и вообще было самым голливудским в отечественном кинематографе – и почти без поправок на идеологию и предмет изображения. После снимать без изысков красиво и без оговорок в удовольствие стало как–то не комильфо – а жаль. По мне так перед чувственным воздействием радостей земных доттепельной классики – живой, непосредственной, естественной, не вполне даже сознательной – суррогатно и вымученно выглядит выпестованная нега "Амели"... И то сказать: фильм "Разные судьбы" – сугубо женский. Он не только стилистически пребывает под сенью девушек в цвету (а концентрация красавиц разнообразнейших типажей и возрастных категорий в нем – учитывая формат – редкая, с исключительным знанием дела подобранная, с кустодиевской щедростью скомпонованная), женские характеры однозначно задают в нем и содержательный тон, оттесняя мужчин» (Агафья Тихоновна).

Хотя, как это часто бывает, есть и иные мнения:

«Собственно фильм я не очень люблю, он кажется слишком прямолинейным, наивно назидательным. Если и буду его пересматривать, то только затем, чтобы посмотреть на известных актеров в молодости. К тому же я ни разу не видел его в цвете, только по черно–белым телевизорам. Впрочем, некоторым старым фильмам цвет не всегда шел на пользу. Цветная пленка тогда была еще несовершенна, и цвет нередко придавал какую–то слащавость, приукрашенность» (Б. Нежданов).

В моей смерти прошу винить Клаву К. СССР, 1980. Режиссеры Николай Лебедев и Эрнест Ясан. Сценарист Михаил Львовский. Актеры: Надежда Горшкова, Владимир Шевельков, Лена Хопшоносова, Ольга Озерецковская, Максим Ясан, Андрей Мусатов, Вениамин Смехов, Любовь Полищук, Любовь Малиновская и др. **30,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Лебедев (1897–1989) за свою долгую творческую карьеру поставил два десятка игровых полнометражных фильмов, из которых два («Честь товарища», «В моей смерти прошу винить Клаву К.») вошли в тысячу наиболее популярных советских фильмов. Мелодрама «В моей смерти прошу винить Клаву К.» стала последней работой режиссера.

Режиссер Эрнест Ясан (1936–2018) поставил 13 полнометражных игровых фильмов и сериалов, из которых два («В моей смерти прошу винить Клаву К.» и «Прости») вошли в тысячу самых кассовых советских фильмов.

Сережа полюбил Клаву ее с первого взгляда, еще с детского сада, но когда они стали старшеклассниками, Клава перестала обращать на Сережу внимание...

В год выхода фильма «В моей смерти прошу винить Клаву К.» кинокритик Ромил Соболев (1926–1991) предположил, что «фильм вызовет и споры, и, недовольство отдельных воспитателей, полагающих, что дети ходят в кино только на детские сеансы, по радио слушают лишь «Пионерскую зорьку» и по телевидению смотрят передачу «Спокойной ночи, малыши». Но, думается, что фильм нужный и полезный, ибо он не только показывает необычную для детского искусства историю, не только касается реальных проблем,— главное, он учит чувствам, воспитывает нравственные устои. Фильм, нужный детям,— для них–то он и сделан. Однако не менее он нужен и родителям — их он учит тоже очень

многому, прежде всего, пониманию, что наши дети — это не совсем те люди, какими мы были в их возрасте» (Соболев, 1980).

Этот фильм и сегодня нравится многим зрителям XXI века:

«Когда фильм вышел на экраны, мне было лет шестнадцать, столько же сколько и героям картины. Мы с подружками ходили смотреть его раз десять. Все искренне сочувствовали Серёже, ругали Клаву, жалели Таню и не могли (наверное, в силу возраста) оценить не по годам мудрого Лаврика. Недавно посмотрела фильм по ТВ. Интересно было смотреть глазами взрослого человека и испытывать новые чувства. Немного стало грустно, как и всегда при воспоминаниях о детстве и юности. Но сейчас меня потрясло другое, а именно реакция Серёжкиных родителей, когда они прочитали его записку. Это как надо знать и понимать своего ребёнка, чтобы так спокойно отреагировать, без криков, истерик и обмороков. Вот вам эталон семьи. ... Отличный фильм, актуальный, каждый в нём найдёт что–то для себя» (Татьяна).

«Добрый, грустный и немного ностальгический фильм. В наше время очень не хватает таких фильмов, заставляющих нас задуматься о жизни, о любви, предостерегающих от ошибок, научающих нас с уважением и любовью относиться к ближнему. Меняются времена, меняются условия, но взаимоотношения парня и девушки, родителей и ребёнка, младшего и старшего брата всегда будут оставаться сложными» (Михаил)

«Прекрасный фильм! И сюжет, и игра актеров. Вот именно такие искренние, высоконравственные фильмы (как и "Розыгрыш", и "Вам и не снилось"...) нужно смотреть современным подросткам, так как они учат идеалам добра, справедливости и, главное, любви» (В. Тимофеева).

Доброе утро. СССР, 1955. Режиссер Андрей Фролов. Сценарист Леонид Малюгин. Актеры: Татьяна Конюхова, Изольда Извицкая, Юрий Саранцев, Владимир Андреев, Лев Дуров, Евгений Матвеев, Иван Любезнов, Афанасий Белов, Нина Агапова и др. **30,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Основательно позабытый сегодня режиссер Андрей Фролов (1909–1967) прожил недолгую по нынешним меркам жизнь и успел поставить всего 7 фильмов, три из которых («Доброе утро», «Первая перчатка» и «Гость с Кубани») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Застенчивая Катя знакомится с молодыми рабочими-дорожниками, один из них – экскаваторщик Вася – ей очень понравился...

В свое время киновед Ростислав Юренев (1912-2002) писал, что в «Добром утре» «есть живые мысли о трудовой морали советских молодых людей, правдивые положительные образы и свежие критические интонации» (Юренев, 1961), хотя в целом не считал фильм каким-то особым достижением киноискусства.

Мелодрама «Доброе утро» и сегодня нравится многим зрителям XXI века:

«Волшебный, восхитительно снятый фильм о молодости, любви, доброте. Фильм о другом мире, где живут наивные, открытые и бесхитростные, как дети люди. Это и было то самое светлое будущее, мечта человечества, мимо которого прошли в поисках чего–то другого, сверхъестественного, и оказалось, напрасно, а счастье, оказывается, было рядом, и его не заметили...» (Олег).

«Какие все–таки раньше хорошие фильмы снимали: добрые, смешные, интересные! Смотрела не отрываясь. Почему сейчас таких уже нет...» (Надежда).

«Какой чудесный, светлый фильм!» (Элла).

«Впервые посмотрела это старое, доброе кино. Наивное и справедливое, с прекрасными молодыми актёрами, юмором оно смотрится на одном дыхании и часто вызывает улыбку» (Наташа).

«Очень люблю этот фильм. Очень добрый фильм. Жаль, что таких фильмов, какие были раньше, сейчас не снимают» (Ирина).

«Несмотря на всю очевидную наивность этого фильма, посмотреть его стоит хотя бы ради прекрасных актерских работ практически всех снявшихся в нем актеров» (Леонид).

«Какие все же милые старые фильмы – наивные, иногда смешные, чересчур прямолинейные, но вместе с тем так всегда греют душу. И всегда интересно посмотреть на знаменитых актеров, которые тогда только начинали и были никому неизвестны» (Инес).

«Прекрасный фильм с хорошим юмором и замечательными актерами! Смотрели с удовольствием!» (Викся).

«Отличный фильм с ненавязчивым сюжетом, легко и с удовольствием смотрится. С участием красавицы Извицкой и очень симпатичной в этом фильме и трогательно нежной Конюховой, от которых не оторвать взгляда. А вот роль ещё молодого Дурова, кстати хорошо сыгравшего назойливого и услужливого "шестёрку" у знаменитого и задравшего нос экскаваторщика Плотникова, несколько удивляет: в аналогичном и снятым в те годы фильме "Гость с Кубани" он опять в роли такого же услужливого "шестёрки", только в этот раз у симпатичного молодого комбайнёра. Неужели тогда ему ещё не доверяли серьёзные роли?» (И. Синько).

Но, есть, конечно, зрители, которые от «Доброго утра» не в восторге:

«По мне, так чрезмерно приглаженный и несколько плакатный фильм. Молодые парни и молодые девушки думают только о том, как лучше работать и попасть на доску почета» (Горожанка).

Весна на Заречной улице. СССР, 1956. Режиссеры Феликс Миронер и Марлен Хуциев. Сценарист Феликс Миронер. Актеры: Нина Иванова, Николай Рыбников, Владимир Гуляев, Валентина Пугачёва, Геннадий Юхтин, Римма Шорохова, Николай Ключнев, Марина Гаврилко, Юрий Белов и др. **30,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер и сценарист Феликс Миронер (1927–1980) поставил всего три фильма, два из которых («Весна на Заречной улице» и «Увольнение на берег») вошли в тысячу самых кассовых кинолент СССР.

Режиссер Марлен Хуциев (1925–2019) поставил восемь игровых полнометражных картин, две из которых («Весна на Заречной улице» и «Два Федора») тоже вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Оба режиссера этой оттепельной мелодрамы давно уже вошли в историю советского киноискусства, хотя в итоге по разным причинам им удалось поставить совсем немного фильмов.

«Весна на Заречной улице» — «оттепельная» мелодрама о «мезальянсной» любви рабочего парня из вечерней школы к своей ровеснице-учительнице — была встречена советской прессой в целом сочувственно.

Вскоре после выхода «Весны на Заречной улице» в прокат кинокритик Яков Варшавский (1911-2000) писал, что «молодые режиссеры и актеры научились воплощать в фильме «человеческое». Они теперь умеют говорить о действительной, невыдуманной жизни Саши Савченко языком искусства. Но не узок ли круг забот этого славного молодого человека? То, что происходит сейчас в нашей молодой кинематографии, имеет очень много общего с процессами, происходящими и в литературе, и в живописи, и в музыке наших дней. Раскройте толстый журнал, и вы обязательно прочтете лирические стихи о «человеческом». Пойдите на художественную выставку, и вы увидите хоть несколько картин, на которых запечатлены простые человеческие чувства и отношения — они пришли в живопись вместе с лирической, бытовой, любовной темой. Точно так же и музыка и театр настраиваются на новый лад, они хотят жить тем, чем живет человек. В нескольких наших фильмах последнего времени прозвучали задушевные, мягкие интонации итальянского кинематографа. Что же, нет греха в том, что наши мастера — и опытные и молодые — внимательно присматриваются к лучшим произведениям передовых художников Италии. Ведь и итальянские кинематографисты многим обязаны шедеврам нашего искусства. Но, как бы мы ни уважали творчество лучших художников Запада, мы знаем — есть человеческие черты, которые впервые открыты нашими драматургами, режиссерами, актерами, и никто еще не сумел воплотить их так правдиво и сильно, как это сделала советская литература и искусство. В нашей стране сложился тип человека, для которого

события в жизни народа важнее любого события в интимной жизни, — можно утверждать это без ханжества» (Варшавский, 1957: 115).

Киновед Иван Корниенко (1910–1975) в своей книге хорошо отразил то, как советская кинокритика в целом воспринимала «оттепельность» «Весны на Заречной улице», подчеркивая, что «созидательный труд воспет здесь без ложного пафоса, цветистых фраз — через восхищение человека, впервые осознавшего его красоту и мощь. Таким же методом решен фильм в целом: авторы показывают необыкновенное в обыкновенном, всматриваясь в жизнь свежим, острым, заинтересованным, хозяйским взглядом, отбрасывая штампы, готовые решения. Это был важный, принципиальный шаг вперед» (Корниенко, 1975: 168).

В первый постсоветский год для киноведа Любови Герасимовой в «Весне на Заречной улице» наибольший интерес вызвали гендерные проблемы и чувственные переживания персонажей (Герасимова, 1992: 18–20).

Кинокритики и киноведы пишут о «Весне на Заречной улице» и сегодня, в XXI веке.

К примеру, С. Кудрявцев убежден, что «можно рассматривать "Весну на Заречной улице" как историю между двумя рабочими сменами: герой погружается в быт, частную жизнь, где, как металл, проверяется на прочность. Интересно, что почти до конца фильма Саша Савченко известен нам лишь с этой стороны. Зритель оказывается в положении Тани Левченко, знающем о нём, как о передовом сталеваре, только понаслышке, и может кое–что не разглядеть в его характере, будто разделённом на две ипостаси. Вышедший с завода Савченко – уже не тот, кто стоял у доменной печи. Первый – Саша, каким он себе кажется, второй – кто есть на самом деле. И лишь в финале обретает цельность, будто сняв, наконец, маску со своего лица» (Кудрявцев, 2006).

В отличие от С. Кудрявцева американский киновед Денис Янгблад полагает, что «самая очевидная и важная тема в фильме — классовые различия в советском обществе и возникающие на их фоне конфликты. Это был мотив целого ряда оттепельных мелодрам, но ни одна из них не подходила к этому чувствительному и идеологически взрывоопасному вопросу более откровенно, чем «Весна на Заречной улице». Реанимация увядающей идеологии, особенно для молодых людей, была постоянной заботой советского руководства после смерти Сталина. Таким образом, важная функция этого фильма состоит еще и в том, чтобы указать труженикам и труженицам достойное место в социалистическом обществе. … «Весна на Заречной улице» действительно стала знаком наступления весны и отказа от помпезности и фальши сталинистских киносказок. Фильм Миронера и Хуциева создал новый тип иллюзорного мира — мира, находящегося во власти зрителей, а не за пределами достижимого» (Янгблад, 2012: 175–176,178).

Несмотря на то, что «Весна на Заречной улице» занимает 54–е место в списке самых кассовых советских мелодрам, благодаря бесконечным телепоказам, она стала поистине народной любимицей (и даже сам М. Хуциев поддержал идею ее колоризации, сделанной, на мой взгляд, максимально тактично):

«Прекрасный фильм! Такой сейчас создать просто невозможно. Понятные человеческие чувства. Спокойная атмосфера. Нет этой нынешней истеричной надрывности, бессмысленной и гадкой погони за наживой, обесценивающей все человеческое» (Владимир Н.).

«Люблю этот фильм всем сердцем… Никакого сравнения с теперешней лабудой… Простая, как мир, история, но настолько настоящая и искренняя! Каждый раз смотрю с восхищением» (Юлия).

«Мой любимый фильм с детства. Смотрю каждый раз, как в первый. Савченко влюбился в учительницу не сразу. Но когда он увидел её впервые в грузовике – она ему очень приглянулась. Ведь бывает так, когда человек сразу к себе располагает. А потом, постепенно, из урока в урок, узнавая её всё больше, влюбился по–настоящему. Но он понимал, что она ему не пара, поэтому не хватало ему смелости прямо сказать о своих чувствах – действовал, как мальчишка (только что за косички не дёргал)… Конечно же, они останутся вместе – станут ячейкой советского общества. И ещё я уверена, что она поможет ему в получении высшего образования, так же, как в своё время Крушенкову, и Сашок дорастёт до её уровня. Каждый раз, после окончания фильма очень не хватает продолжения. И ещё, после просмотра хочется пожить в том времени» (Виктория).

Сверстницы. СССР, 1959. Режиссер Василий Ордынский. Сценарист Алла Белякова. Актеры: Лидия Федосеева–Шукшина, Людмила Крылова, Маргарита Кошелева, Владимир Костин, Всеволод Сафонов, Кирилл Столяров и др. **30,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Ордынский (1923–1985) поставил 11 полнометражных игровых фильма, четыре из которых («Человек родился», «Сверстницы», «Тучи над Борском» и «Красная площадь») вошли в тысячу самых кассовых советских лент (и это не считая очень популярного в 1970–х сериала «Хождение по мукам»).

Как верно отмечает киновед В. Жарикова, «в яркой и фабульно простой картине Василия Ордынского затронуто множество тем, до этого полностью табуированных в кино. Здесь говорится о любви, и не только духовной, но и телесной. Положительная Таня отдается возлюбленному до брака, более того, вскоре коварный соблазнитель начинает открыто спрашивать девушку, не тошнит ли ее по утрам, при том, что всякое упоминание о беременности еще несколько лет назад было невозможно. Но главным здесь представляется то, что героини на экране выглядят и ведут себя как молодые девушки, их молодость является основой сюжета, и преодолевать ее немедленно нет необходимости. Создатели фильма, напротив, явно любуются и современной музыкой, и молодежными развлечениями (бал в медицинском институте, ассоциирующийся с «Карнавальной ночью»). В фильмах 1960-х годов восхищение молодостью станет логичным развитием этой линии» (Жарикова, 2015: 47).

Мелодрама «Сверстницы» и сегодня нравится многим зрителям XXI века:

«Какой светлый, добрый фильм! А первые кадры, где девушки бегут втроем по улице, просто великолепны, что может быть лучше молодости, как жаль, что она быстро проходит!» (Дина).

«Замечательный фильм! У меня он есть, и я его часто пересматриваю для поднятия настроения. ... Такие фильмы, как "Сверстницы", "Увольнение на берег", "В добрый час!", "Шумный день", "Улица полна неожиданностей", "Ключи от неба", и др., заряжены потрясающей энергетикой, они не надоедают. Вообще, фильмы, снятые в 1955–1965 годах, какие–то особенные. Опять же по энергетике. Некоторые видят в них лишь кондовость–совковость, а я вижу совсем другое, то, что греет душу» (Весна).

«Мне очень нравится этот фильм. Раньше нравился сюжет, сейчас смотрю, чтобы поностальгировать по тем временам. Правда, я тогда не жила, это поколение моих родителей, но всё равно мне нравится то время: московские улицы, мода тех лет, то, с каким достоинством держались женщины, даже небогатые, нравы тех лет... Нравится фраза начальника цеха Веткина: "А придёшь на завод – он тебя и обует, и оденет, и в люди выведет!". Жаль, что прошли те времена, но это истинная правда. Мои родители познакомились на заводе, проработали там всю жизнь, и всё, что имела наша семья, всё это нам дал завод: и детский сад, и детский лагерь, туристические путёвки по смешным ценам, отдых в санатории, кружки в заводском клубе, библиотека, и, как апофеоз, к сожалению, незнакомый нынешнему молодому поколению, – бесплатная квартира!» (Зверек).

Но есть, конечно, зрители, которые от «Сверстниц» не в восторге:

«Фильм сладенький до невозможности. Ну, переслащенный, правда. Крылова сладенькая, глазки наивные, распахивает их донельзя, такие большие, чтоб еще больше были. Музыка сладенькая играет, песня сладенькая, мед с шоколадом. Ну, нельзя так сладко, право слово» (Лета).

«Мне не нравятся такие старые фильмы, где все показано приблизительно, как-то слишком сентиментально. Хотя я и понимаю, что тогда в 1950-х, видимо, иначе было нельзя показывать молодежь, которая должна была строить новое коммунистическое общество» (Елена).

Среди добрых людей. СССР, 1962. Режиссеры Евгений Брюнчугин и Анатолий Буковский. Сценарист Юрий Збанацкий. Актеры: Вера Марецкая, Софья Павлова, Ирина Мицик, Юра Леонтьев, Люда Забродская и др. **30,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Брюнчугин (1899–1981) поставил семь полнометражных картин, из которых только одна – мелодрама «Среди добрых людей» – вошла в тысячу самых кассовых советских фильмов.

Режиссер Анатолий Буковский (1925–2006) поставил 14 фильмов, из которых только картина «Среди добрых людей» вошла в тысячу наиболее популярных советских фильмов.

Во время войны мать потеряла маленькую дочь, но она не погибла, ее воспитала другая женщина...

Феномен мелодрамы «Среди добрых людей» из тех, когда для аудитории не имели никакого значения имена режиссеров и сценаристов, а зрительский успех определялся трогательной мелодраматической историей приемного ребенка...

Мелодрама «Среди добрых людей» и сегодня нравится многим зрителям XXI века:

«Добрый, милый фильм. Очень хотела его увидеть, и наконец–то ... Получила истинное наслаждение» (Елена).

«Один из самых любимых мною фильмов. Любимая роль Марецкой. Не могу смотреть этот фильм без слез» (Н. Волкова).

«Очень добрый, человечный фильм! Затрагивает за живое! И сама Вера Марецкая прекрасна в этой роли! Огромное спасибо всем создателям этого шедевра!» (Виталий).

«С огромным удовольствием смотрела фильм "Среди добрых людей". Давно не видела его. Уже стала подзабывать... Посмотрев первые кадры, всё вспомнилось... Замечательный фильм, за душу берёт. Без слёз смотреть нельзя. Не то, что современные сериальчики, так и ждёшь, когда же тягомотина закончится... Учит фильм добру, состраданию, взаимопомощи... Спасибо огромное за этот шедевр киноискусства!» (Ирина Рулла).

«Замечательный и добрый фильм. За душу берет. Вроде бы тема в фильме, история, прямо для латиноамериканского сериала. Но так талантливо снято, с неподдельным состраданием, с любовью к обычным людям, с неподдельным драматизмом, а где–то и с юмором, что смотрится на одном дыхании. Не фальшивка. ... Вера Марецкая и Софья Павлова – просто, как здесь сказали, две жемчужины нашего кино. Фильм учит добру, состраданию, вере, чему–то истинному и настоящему» (Михаил).

Неоконченная повесть. СССР, 1955. Режиссер Фридрих Эрмлер. Сценарист Константин Исаев. Актеры: Элина Быстрицкая, Сергей Бондарчук, Софья Гиацинтова, Евгений Самойлов, Евгений Лебедев, Александр Лариков, Герман Хованов, Юрий Толубеев, Эраст Гарин и др. **29,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Трижды Лауреат Сталинской премии Режиссер Фридрих Эрмлер (1898–1967) поставил 15 полнометражных фильмов, два из которых («Она защищает Родину», «Неоконченная повесть») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Главный герой (Сергей Бондарчук) из-за болезни оказывается прикованным к постели. И... влюбляется в женщину-врача (Элина Быстрицкая), которая пытается его лечить...

В отличие от многих ультра–политических фильмов Фридриха Эрмлера, перенасыщенных идеологией (один «Великий гражданин» чего стоит!), «Неоконченная повесть» – сентиментальная цветная мелодрама. Именно поэтому она и стала самой популярной работой Ф. Эрмлера.

Будущий гениальный режиссер, а в 1956 году – кинокритик Эрик Ромер (1920–2010) – писал в знаменитом журнале *Cahiers du cinéma:* «Неоконченная повесть» — постановка не без находок. Эрмлеру не хватает чувства юмора Барнета или живописного мастерства Донского, но некоторые эпизоды его картины являются прекрасными образцами кинематографа русской школы: неумелые ухаживания коллеги–врача, семейное застолье, ночная встреча с поющими студентами. Этой теплой повседневной интонации Советам стоило бы держаться, развивать ее — хотя, по правде говоря, они от нее никогда и не отказывались. Во всяком случае, именно постановочная точность и особенно правдивость игры актеров спасают финал от нелепости. ... Воскреснут ли призраки прошлого? Или, отринув традиции как классической литературы, так и соцреалистической

догмы, в последующие годы советское кино пойдет по новому, совершенно неожиданному пути? Вот бы оно преподнесло нам такой сюрприз!» (Ромер, 1956).

Киновед Изольда Сэпман (1934–2005) писала, что «Неоконченная повесть» лишь по первому взгляду существовала в русле общей тенденции, на самом же деле стояла среди фильмов тех лет особняком. В то время как пафосом времени было освоение повседневности, Эрмлер хотел создать фильм о любви возвышенной, выводящей человека за рамки обыденного, стимулирующей все лучшие человеческие свершения. О любви, которая служит источником творческого вдохновения. Избрав интимнейшую сторону человеческой жизни, любовь, Эрмлер, по существу, утверждал эту тему как гражданскую. ... концепция нового фильма Эрмлера — концепция любви как гражданского чувства, любви как неотъемлемой части общественного существования человека. ... если оценивать «Неоконченную повесть», отвлекаясь от конкретной кинематографической ситуации (этот экзамен она как раз выдержала), а с позиций большого искусства, как того заслуживает Эрмлер, фильм стал творческим поражением. Прямолинейность и однозначность в воссоздании сложных жизненных ситуаций, которые современниками воспринимались как отпечаток номенклатурной эстетики предшествующего периода, были обусловлены иными, более глубокими причинами: в работе над «Неоконченной повестью» обнаружились ограниченные возможности творческого метода Эрмлера — локальность сферы его применения. Присущий режиссеру способ видения жизни и приемы ее художественного освоения, оптимальные для политического кино, оказались несостоятельными там, где дело коснулось иных житейских ситуаций, иных психологических коллизий. ... Работая в рамках собственной эстетической системы, оставаясь верным своим творческим принципам, режиссер, тем не менее, потерпел поражение. Идея великой всепобеждающей любви и идея общественной, гражданской значимости личной жизни человека, обе чрезвычайно важные для режиссера, не воплотились в живых, индивидуальных, психологически разработанных характерах. Эрмлер всю жизнь занимался психологией социального типа. Сюжет «Неоконченной повести» подразумевал исследование индивидуальной психологии. Для этой задачи творческий метод Эрмлера не был предназначен» (Сэпман, 1974).

Киновед Петр Багров писал о «Неоконченной повести» так: «Картина вышла в оттепельном 1955 году. Эрмлер даже ввел соответствующую метафору: кульминационная сцена начинается кадрами ледохода на Неве. Казалось бы, классический оттепельный фильм: мелодраматическая история «об обыкновенных советских людях» (она — «скромный участковый врач», он — «простой советский инженер»), сценарий и вовсе назывался «Наши будни». Но проницательный Ефим Добин на обсуждении фильма сказал, что отсутствие в названии эпитета «великий» сути не меняет. Потому что ничего скромного и простого в героях не было, и фильм рассказывал о великой любви, которая способна вернуть человека к жизни. А ведь речь идет не о поэтическом кино (там все это было бы вполне уместно), а об очередном разговорном фильме. Только на этот раз бесконечные дискуссии ведутся не о возможности построения социализма в отдельно взятой стране, а об интимных, личных переживаниях героев. Эрмлер давно мечтал поставить фильм о любви, задумывал «Наивную симфонию». Получилась же все та же «эстетика партсобраний» с «очными ставками» и «обвинительными приговорами». И все они — Инженеры и Врачи с большой буквы и с большой буквы Простые и Скромные. Проявляется это даже в мелочах: «скромный участковый врач» к тому же еще депутат горсовета, а «простой советский инженер» — член Комитета защиты мира... В середине 1950–х приходит второе дыхание к Хейфицу, Райзману, Пырьеву, возвращается в кинематограф Козинцев. Эрмлер же оказался в полной растерянности. Михаил Блейман грустно описал это: «Как и его герой, лишенный возможности двигаться, он мечтал совершить удивительное волевое усилие — встать и пойти. Он и осуществил это усилие в фильме. Не в жизни». «Неоконченная повесть» была принята благожелательно, но с легким недоумением. Думаю, что провал Эрмлер перенес бы легче» (Багров, 2008).

«Неоконченную повесть» многие зрители вспоминают и сегодня.

Мнения «за»:

«Отличная роль Быстрицкой. И то, что она в прошлом медик (хотя, медики "бывшими" не бывают) – очень ей помогло. Профессионала видно сразу, детали выдают. Посмотрите, как, надевая медицинский халат, она заученно придерживает рукав платья, чтобы не заминался и не лез вверх. И все манипуляции верны, и общение с больными на

высоте. Жаль, конечно, что любовную линию ей приходится "вытягивать" одной, без помощи партнёра. В этом смысле фильм потерял большую долю скрытого драматизма, который нашёл бы ещё больший отклик у зрителей» (Калинка).

«Не перестаешь восхищаться главной героиней, такой правильной, целеустремлённой, уверенной, мудрой, уравновешенной женщиной! Мне вообще очень нравятся женщины такого склада, и вот эта героиня Быстрицкой очень напоминает героиню Марианны Стриженовой Машу в «Высоте» и животновода Наталью Сергеевну (актриса Лилия Гриценко) в «Верных друзьях» (Мими).

«Прекрасный фильм, смотреть который интересно всегда. Красивый и чистый город, в котором мало машин и людей, где можно было жить и дышать» (Валентина).

«Мне понравился фильм, понравилась игра актеров – просто великолепная. ... Сам образ Елизаветы Максимовны меня глубоко тронул, потому что и моя бабушка была таким врачом. У нее был настоящий дар ставить диагноз точно и быстро, и всегда ее просили принять люди, которые никак не относились к ее участку. Она принимала. Вставала ночью, быстро собиралась и уходила, когда звонили в дверь соседи – кто–то заболел в доме. Я ее ругала, вызвали бы скорую, а тебе надо спать. Она отвечала, что дала клятву Гиппократа и никогда не откажет больному. ... Вот ее–то, мою бабушку, и напомнил мне этот фильм. И еще похвалю дивные кадры Ленинграда. Смотрю на советские города в фильмах 1950–х – 1960–х с восхищением. Как же быстро восстановили города после страшной войны! Какие они были красивые, чистые, безопасные, зеленые, полные света!» (Элиабель).

Мнение «против»:

«Неоконченная повесть» – фильм промежуточный, слабый, мыльная опера для сентиментальных дам. Провал Эрмлера. Фальшивая, оглупляющая патока. И там для меня неприятны все, а не только исполнительница главной роли. Эрмлер снял надуманный, ненужный, холодный фильм. В середине 1950–х это стало проблемой для многих мэтров советского кино: как вписаться в новое время, о чём говорить с современным зрителем? ...фильмец «Неоконченная повесть» – на помойку и забыть!» (Мономах).

Москва, любовь моя. СССР–Япония, 1974. Режиссеры Александр Митта, Кенджи Йошида. Сценаристы: Александр Митта, Эдвард Радзинский. Актеры: Комаки Курихара, Олег Видов, Валентин Гафт, Татьяна Голикова, Иван Дыховичный, Олег Ефремов и др. **29,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Митта поставил 15 полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Экипаж», «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», «Москва, любовь моя», «Друг мой, Колька!», «Точка, точка, запятая...») вошли в тысячу самых кассовых советских фильмов.

Хорошо помню, как осенью 1974 года я попал на творческую встречу с Олегом Видовым, и тот с горечью рассказал, как из мелодрамы «Москва, любовь моя» по требованию японских продюсеров были безжалостно вырезаны эпизоды с участием Маргариты Тереховой. А потом он улыбнулся: «Ну, хоть вы сейчас их увидите...». И показал сцены, где Маргарита Терехова в расцвете своей молодости блестяще сыграла роль соперницы героини Комаки Курихары. Когда в зале зажегся свет, Олег Видов сказал: «Ну, что, теперь вы понимаете, почему японцы уничтожили роль Тереховой? Она же полностью переиграла Курихару!»...

Да, очень жаль, что и потом первая режиссерская версия фильма «Москва, любовь моя» так и не была восстановлена...

В год выхода этого фильма на экран советские кинокритики оценили ее неоднозначно.

К примеру, Лев Аннинский (1934–2019) в «Советском экране» посчитал, что «Москва, любовь моя» выполняет разные задачи: взаимоознакомление японской и советской культур и скорбь, память, гнев против атомного ужаса. И, хотя, эти «задачи фильм выполняет вполне удовлетворительно: он пропагандирует наше искусство и служит благородному делу укрепления дружбы между советским и японским народами. Возможно, если бы режиссер А. Митта сосредоточился лишь на одной из этих задач, но постарался бы исчерпать тему на всю глубину, то при его мастерстве мы имели бы фильм просто незаурядный» (Аннинский, 1975: 9).

Мнения нынешней аудитории об этом фильме в основном восторженные:

«Больше всего впечатляет игра актёров Камаки Курихара и Олега Видова. Они действительно подняли сюжет мелодрамы из заурядности до настоящего, впечатляющего искусства. Низкий поклон им. Хотелось бы отметить и музыку – незатейливую по мелодии, но доходящую до сердца и души. Великолепный актёрский ансамбль и музыка, светлой, мощной канвой прошли через весь фильм « (И. Кувшинов).

«Да, фильм действительно прекрасный очень красивый и вместе с тем тяжелый. ... Какие ужасные последствия лучевой болезни. ... Мне всегда очень тяжело после таких фильмов. Хожу, а словно пелена стоит перед глазами все это в голове крутится. Очень страшно и больно» (Валера).

«Удивительно красивый, лирический, просто щемящий фильм! ... Интересный сюжет, замечательно играют молодые красивые актеры, музыка, берущая за душу! Смотрела бы и смотрела его ещё» (В. Никитенко).

«Сегодня вновь посмотрела этот прекрасный, трогательный, пронзительный и щемящий фильм. Помню, что в детстве он произвёл на меня большое впечатление. Идея фильма очень правильная и отражает то время, когда он снимался: война ужасна, она может вернуться бумерангом и ударить даже через много лет, поэтому крайне важно не допускать новой войны. Моё поколение наверняка помнит, как часто мы в те годы слышали слово "мир"» (О. Сергеева).

«На днях в разговоре вспомнили этот фильм, а сегодня с большим удовольствием я его посмотрела снова. Когда увидела его в первые, в далекой юности, была по–настоящему ошеломлена. Таким светлым и пронзительным он показался мне. От Юрико и Володи не оторвать глаз, молодые, красивые, модные. По тем временам они были как будто из другого мира. Музыкальная тема не забывается до сих пор, я часто напеваю ту мелодию... Вроде бы, и знаешь о трагическом финале, но до последнего надеешься, что чудо произойдет. Юрико в исполнении Комаки – нежное, хрупкое создание, Видов, да, немного деревянный и зажатый, но скорей всего, он и в жизни такой. Просто режиссеры эксплуатировали его внешность, но пара–то получилась, действительно, красивая. На его месте невозможно представить никого другого!» (Т. Галишникова).

Годы девичьи. СССР, 1962. Режиссер Леонид Эстрин. Сценарист Лидия Компаниец. Актеры: Эдуард Кошман, Наталья Кустинская, Елена Корнилова, Анна Дубровина, Павел Морозенко, Николай Крючков и др. **29,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Леонид Эстрин (1908–1972) поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, но два из них («Голубая стрела» и «Годы девичьи») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Настя (Наталья Кустинская) полюбила Гната, играют свадьбу, но потом все пошло наперекосяк...

Главной звездой драмы «Годы девичьи» была Наталья Кустинская (1938–2012), уже успевшая к тому времени сыграть заметные роли в фильмах «Хмурое утро», «Сильнее урагана» и «Первые испытания».

Советская кинокритика по большому счету проигнорировала «Годы девичьи», поэтому напрасный труд искать даже упоминание о них в объемной монографии «Киноискусство Советской Украины» (Корниенко, 1975), где (вроде бы) должно быть сказано обо всех фильмах, снятых на студии Довженко.

А вот зрители (разумеется, старшего поколения) этот фильм не забыли, вспоминают о нем и сегодня:

«Фильм содержательный, светлый и красивый. С красивыми артистами. Так хочется пересмотреть» (Тамара).

«Сейчас посмотрел с огромным удовольствием, просто шедевр, особенно на фоне современных киноподелок» (Сигизмунд).

Без вины виноватые. СССР, 1945. Режиссер и сценарист Владимир Петров (по одноименной пьесе А.Н. Островского). Актеры: Алла Тарасова, Виктор Станицын, Борис

Ливанов, Ольга Викландт, Владимир Дружников, Алексей Грибов, Павел Массальский и др. **28,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Пятикратный лауреат Сталинской премии режиссер Владимир Петров (1896–1966) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Петр I», «Кутузов», «Без вины виноватые», «Сталинградская битва», «Спортивная честь», «Ревизор», «Накануне») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В год выхода фильма «Без вины виноватые» на экран советская пресса оценила его весьма позитивно.

В журнале «Искусство кино» была опубликована большая статья, где говорилось о том, что авторы картины «вложили много вдумчивого труда в перевод пьесы Островского на язык кино и при содействии исполнителей достигли хороших результатов. Островский со всем своеобразием драматургии действительно перешел жить со сцены на экран и сохранил там все, за что так любит его советский зритель: глубину постижения русского человека в правде его сердечных устремлений, в высоте душевных помыслов. Верой в правду искусства, преображающего жизнь, веет от этого фильма, исполненного любви к народному драматургу» (Дурылин, 1945: 20).

Этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня:

«Вчера все полтора часа сидела с мокрыми глазами, хотя не плакса. Щемящая музыка, добрые, выразительные глаза Тарасовой, и рвущий душу голос. Ливанов даже из такого ничтожества, как Муров, создал значительный образ» (Элла).

«Замечательный фильм, замечательная игра актёров. Алла Тарасова – легенда нашего кино!» (Л. Макарова).

«Получаешь большое наслаждение от просмотра этого фильма. Изумительная игра актеров!» (Лена).

«Смотрела в детстве и много лет спустя. Не могу оторваться от него. Актёры играют в стиле тех времён, театрально. А Дружников – живой, настоящий, с нервом. Все последующие постановки уступают» (Т. Боброва).

«Алла Тарасова в фильме играет блистательно, но с партнерами ей не везет: юный Дружников – милый, нежный мальчик, а Незнамов не может быть милым, в нем должна быть колючесть» (Любовь Р.).

«Посмотрела фильм еще раз. Все–таки великое кино умели делать старые мастера! Незнамов, на мой взгляд, превосходен. Этот мальчик задерган, озлоблен, но и доверчив. Он даже не чувствует фальши в героине Викланд и мгновенно реагирует на ласку, поскольку он ее никогда не видел. А общение с Кручининой стало для него большим потрясением. Дружников это сыграл блестяще! В этом фильме вообще собраны актеры первой величины. А лучше Тарасовой… никто не сыграл» (НВЧ).

Дом, в котором я живу. СССР, 1957. Режиссеры Лев Кулиджанов, Яков Сегель. Сценарист Иосиф Ольшанский. Актеры: Валентина Телегина, Жанна Болотова, Владимир Земляникин, Евгений Матвеев, Римма Шорохова, Павел Шальнов, Михаил Ульянов, Нинель Мышкова и др. **28,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Лев Кулиджанов (1923–2002) поставил 10 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Дом, в котором я живу», «Отчий дом», «Когда деревья были большими») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Яков Сегель (1923–1995) поставил 14 фильмов, два из которых («Дом, в котором я живу», «Прощайте, голуби!») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Мелодрама «Дом, в котором я живу» была очень тепло воспринималась и зрителями, и кинокритиками.

К примеру, в энциклопедическом словаре «Кино» отмечалось, что «намеренная лаконичность режиссуры, подробно и тщательно исследующей характеры героев и обстоятельства их жизни, позволили Кулиджанову (и Сегелю) создать групповой портрет современников, передать поэзию и героику будней» (Шилова, 1987: 221).

В «Истории советского кино» утверждалось, что «Дом, в котором я живу» «имел очень большой принципиальный смысл. Именно здесь, как в зародыше, была заложена поэтика многих последующих лент… Именно здесь с наибольшей ясностью раскрылся драматургический принцип некого «среза» людской общности, прослеженной во времени, в движении, в верности самым важным и коренным основам советской жизни, непоколебленной никакими испытаниями. Впечатление от фильма было бы еще большим, если б его общая атмосфера, настроение, достигаемое целостным решением, соединились бы с глубиной и яркостью каждого образа, с более насыщенным психологическим анализом, большим содержанием самих человеческих судеб… Поэтому «Дом, в котором я живу» запоминался скорее общим настроением, чем сущностью изображаемых судеб, характеров, человеческих типов» (История советского кино. Т.4. М., 1978. С. 49-50).

В XXI веке киновед Ирина Гращенкова писала, что «Дом, в котором я живу» – этапный фильм, утверждающий значимость частной жизни и масштаб обычных людей, каких большинство. В нем впервые была показана «война без войны», определены этические истоки нашей победы. … Правда написанных в сценарии характеров, правда частной жизни – эпоха предстала в поэтическом и ностальгическом ореоле» (Гращенкова, 2010: 255).

P.S. «Как я чуть было не снялся у Льва Кулиджанова». Во время учебы на киноведческом факультете во ВГИКе меня случайно заметила ассистентка режиссера Льва Кулиджанова (он в ту пору работал над фильмом «Карл Маркс. Молодые годы») и пригласила меня сняться в массовке. «В какой сцене?», – спросил я. «Это будет сцена в ресторане. Вас просто оденут в костюм XIX века, вы будете сидеть за столом, есть, что дадут. И больше ничего от вас не потребуется». Какому студенту не захочется бесплатно пообедать в ресторане, да еще и «под сурдинку» сняться у мэтра? Я, разумеется, ответил согласием. Каково же было моё разочарование, когда на следующий день на студии Горького мне сказали, что желающих сняться в «ресторанной» массовке было слишком много, и я уже не нужен…

Отзывы аудитории XXI века на фильм «Дом, в котором я живу», как правило, позитивны:

«Замечательное доброе, душевное кино! Без всяких громких слов о победе социализма, с полным отсутствием ложной патетики в фильме рассказывается о простой рабочей семье, живущей на когда–то московской окраине… О любви к Родине, о человеческом счастье и смысле жизни» (Фриценятка).

«Преданно люблю эту картину с детства. Помню, меня потрясло, когда мой папа сказал, что при первом просмотре фильма в кинотеатре, куда они много лет назад ходили с мамой, он прослезился. Для меня это было большим откровением и неожиданностью… Знаю картину практически наизусть. Поэтому периодически "подсказываю" реплики. Актерский состав великолепный. Валентина Телегина создала многогранный образ матери и живого человека, со своими принципами, пристрастиями, ошибками, которые она умеет мужественно признавать. Добрая, сильная, мужественная женщина, на таких держалась и держится наша страна» (М. Морозова).

«Посмотрел на одном дыхании. Поразительно, как Кулиджанову удалось избежать необходимых (всем навязываемых) в то время идеологических вставок – портретов вождей, упоминаний комсомола и партии. И получилось правдиво и очень талантливо. Жаль, что впоследствии кроме других великих картин этого режиссера ("Преступление и наказание", "Когда деревья были большими") появлялись и "заказные" – «Синяя тетрадь»", «Карл Маркс. Молодые годы»). Но, конечно, простим ему это. А этот фильм, конечно же, кинолегенда – в лучшем смысле этого слова» (Николай).

Аннушка. СССР, 1959. Режиссер Борис Барнет. Сценарист Эфраим Севела. Актеры: Ирина Скобцева, Анастасия Георгиевская, Борис Бабочкин, Галина Токарева, Лев Барашков, Эдуард Марцевич, Ольга Аросева и др. **28,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Борис Барнет (1902–1965) поставил двадцать полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Подвиг разведчика», «Аннушка», «Борец и клоун», «Щедрое лето») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Анна (Ирина Скобцева) потеряла мужа во время войны, но все равно сумела вырастить троих своих детей…

Парадоксально, но не остросюжетный «Подвиг разведчика», а именно мелодрама «Аннушка» стал самым кассовым фильмом Бориса Барнета.

И это при всем том, что в год премьеры советская пресса отзывалась об «Аннушке» часто негативно: «Кончился фильм. Возникает последний вопрос к его авторам. Мы понимаем, догадываемся, что привлекло их в характерах героев, — но почему же именно это, главное в людях, они и не раскрыли нам, зрителям? Почему их кинокартина так похожа па анкету, из которой только и можно узнать, что социальное происхождение, семейное положение, количество детей и место работы? … Все эти персонажи скроены и сложены по одному шаблону, по одной схеме, словно их «заготовили» в одной мастерской сценариста, где над ними трудился один и тот же редактор. Все это и ведет к той полуправде, которая в чем-то и похожа и непохожа на жизнь» (Кузнецова, Залесский, 1959: 77-78).

Между тем, этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня:

«Только за роль в этом фильме Скобцеву можно назвать великой актрисой. Какой состав в фильме. А тема? О фильмах "Родная кровь", "Дом, в котором я живу" много говорится и они прекрасные. "Аннушка" не хуже» (Ирина К.).

«Смотрела фильм. Несколько раз не могла удержаться от слёз. Не ожидала, если честно, такой игры от Скобцевой (никогда раньше не была её поклонницей). Она здесь не побоялась сыграть возрастную роль и быть некрасивой (если так можно сказать о Скобцевой). И очень сильно сыграли Георгиевская и Аросева (какая у неё получилась замечательно – отвратительная мещанка – такая хитрая, злая, отталкивающая)» (Настя Л.).

«Отличный фильм в исконно русских традициях. Это фильм учит быть честным, порядочным. Очень жаль, что так мало подобных фильмов показывают по телевизору. Всем советую обязательно посмотреть этот фильм, а еще лучше показать его свои детям любого возраста» (Е. Гавреева).

«Сегодня увидела этот фильм впервые… Не узнала вообще Ирину Скобцеву! Даже сестре позвонила, попросила включить телевизор и помочь узнать актрису. Мы поражены ее талантом перевоплощения. В более поздних фильмах Скобцева играет красавиц, аристократок и т.п. схожие роли, где эксплуатируются прежде всего ее внешние данные. А тут такая непривычная и очень удачная роль. Думаю, одна из лучших. И фильм очень достойный, жаль, не видела его раньше» (Т. Долгих).

Странная женщина. СССР, 1978. Режиссер Юлий Райзман. Сценарист Евгений Габрилович. Актеры: Ирина Купченко, Юрий Подсолонко, Василий Лановой, Олег Вавилов, Антонина Богданова, Татьяна Говорова, Валерий Тодоровский, Светлана Коркошко и др. **28,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юлий Райзман (1903–1994) за свою долгую карьеру поставил 19 полнометражных игровых фильма, многие из которых («Поезд идет на восток», «Кавалер Золотой звезды», «Урок жизни», «Коммунист», «А если это любовь?», «Твой современник», «Странная женщина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Это фильм о любви. Причем о той ее стороне, которую отечественный кинематограф всегда не очень жаловал: о любви в браке. Это фильм одной героини, одной актрисы. Странную женщину здесь играет Ирина Купченко. Ее Евгения – натура ищущая и гордая. Кажется, у героини есть все то, к чему многие женщины стремятся как к идеалу – неплохая квартира, хорошая работа, муж, занимающий значительную должность, сын. Словом, живи и радуйся. Так нет, странной женщине всего этого мало, она хочет быть любимой и более того, любить сама. В самом деле, Жениному мужу порой не до нее, он занят полезным и нужным делом. При том почти не пьет и вообще хороший человек. Может быть, и хороший, а Евгении не подходит. Такая уж у нее странность. В конце концов она убегает из дома и уезжает к своей маме в провинцию, где и ждет ее настоящая любовь…

Жаль, что фильм получился слишком длинным. Особенно раздражают научно-популярные диалоги героев. Прямо не беседы, а доклады о месте и правах женщины в

современном обществе, о научно-технической революции и любовных отношениях в эпоху развитого социализма.

Мелодрама «Странная женщина» – самый кассовая работа Юлия Райзмана – в целом была встречена советскими кинокритиками положительно.

Кинокритик Александр Липков (1936–2007) писал, что «сопереживая герою, проходя вместе с ним через испытания жизни, вместе с ним обретая в этих испытаниях новый опыт, зритель сможет духовно обогатиться, прийти к правильному пониманию мнимых и истинных ценностей жизни. Собственно, таким путем и ведут своего зрителя Райзман и Габрилович. На примере судьбы героини они утверждают высокие нравственные нормы нашей жизни, говорят об уважении к чувству, к любви, к женщине, убеждают в том, что счастье может быть подлинным лишь тогда, когда покоится на свободном чувстве, а не на рационально постигнутых абстракциях долга и общественной полезности, в том, что жизнь без любви не может быть полноценной» (Липков, 1978: 52).

Столь же вдумчиво к анализу «Странной женщины» подошел и кинокритик Евгений Громов (1931–2005), отметив, что «фильм Е. Габриловича – Ю. Райзмана сложен и спорен как по своему материалу и его трактовке, так и по некоторым художественным решениям, не все в равной мере удалось в нем. Однако в главном, в решающем – это серьезный и нужный фильм, смотреть его интересно и поучительно. Не только в кино, но и в литературе и телевидении трудно назвать какое–нибудь другое произведение, в котором столь же убежденно и талантливо славилась бы женщина как женщина – возлюбленная, жена, мать – и остро ставилась бы проблема любви как непреходящей человеческой ценности» (Громов, 1981: 92).

P.S. В 1980–х годах мне не раз приходилось встречаться с Юлием Райзманом в болшевском Доме творчества кинематографистов. Юлий Яковлевич любил Болшево и жил там месяцами. Честно говоря, мне очень хотелось взять у него интервью, подробно поговорить о его недавних на тот период работах («Частная жизнь» и «Время желаний»), но, увы, по молодости лет я так и не решился обратиться к нему с этой просьбой, о чем теперь, конечно, жалею…

Сегодняшние зрители все еще с жаром обсуждают поступки «Странной женщины»:

«Конечно, режиссёр назвал картину "Странная женщина" с иронией, от обратного. Странное в ней только одно – она просто женщина. Женщина, которая честна и ждёт такого же от мужчин. Женщина, которой претит жить с удобным, но не любимым человеком. Женщина, которая ждёт *поступка* от мужчины. И не потому, что она не может совершить его сама, а потому что её настоящее женское естество жаждет и ищет такого же настоящего мужчину... А их..увы! мало. ... Вот и вся странность. Странность, что не стала партнёром, не стала унижаться, оскорбилась за любимого человека, увидев в его поведении страх и нежелание брать ответственность... Фильм с каждым годом становится актуальнее, потому что большая часть нашего общества если не делает дело, то делает деньги. О ценностях любви говорят с усмешкой, все ищут выгоды, все разумны и расчётливы. ... И такие вот странные женщины (и несомненно крупицы странных мужчин) неугодны современности, непонятны и обречены на одиночество» (Анастасия).

«Женя – не "просто женщина", она семейный человек. В чем интересно она честна? В том, что бросает нелюбимого мужа прямо в заграничной командировке (а в советское время за границу было выехать не так просто как сейчас)? И в том, что бросает и сына–подростка? Люблю – не люблю, достоин – не достоин – это взаимоотношения взрослых людей. А сын чем виноват? Нет, я не призываю сохранять опостылевшую семью только ради ребенка. Просто, может быть, это немного по–другому делается? Или не надо тогда кричать на каждом углу, что "сына люблю", "Володя – самый дорогой человек". Честнее будет сказать "не люблю никого кроме себя". Вот тогда ее можно будет назвать честной женщиной» (Натали).

«Вот и мне всегда была неприятна в Жене эта ее позиция матери–мученицы. Свекровь–де такая, муж такой, сына от нее своим "воспитанием" отталкивают, а при этом сама считала нормальным сорваться и уехать подальше от всех, налаживать там свою жизнь и месяцами писать мальчику–подростку письма о том, как она его любит и как хочет, чтобы он приехал жить к ней. Если понять ее высоконравственное нежелание жить с нелюбимым мужчиной можно да еще как, равно как и порыв уйти от любимого, который оказался не

"таким", то это материнское поведение вызывает неприятие. Не зря ведь на контрасте показана ее сестра, многодетная счастливая мама. Конечно, у каждого свое счастье, но зачем же жертву из себя строить. Если уж и жертва, то исключительно своя же собственная, и ни "век", ни люди окружающие в этом не виноваты. Фильм отличный, прекрасная работа Купченко» (Лика).

Повесть о молодоженах. СССР, 1960. Режиссер Сергей Сиделев. Сценарист Александр Хазин. Актеры: Анатолий Кузнецов, Кюнна Игнатова, Вера Пашенная, Татьяна Пельтцер, Евгений Леонов, Алиса Фрейндлих, Евгения Уралова и др. **28,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Сиделев (1906–1962) поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, два из которых («Улица полна неожиданностей» и «Повесть о молодоженах») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Шура (Кюнна Игнатова) вышла замуж за Володю (Анатолий Кузнецов), но потом они поссорились….

В год выхода мелодрамы «Повесть о молодоженах» в прокат она была встречена советской кинопрессой неласково.

К примеру, поэт, журналист и кинокритик Виктор Орлов (1929-1972) писал в «Советском экране» так: «Мы согласны, что глупые ссоры возникают иногда даже между очень любящими людьми. Но… нужно ли о них рассказывать с экрана? Ведь подобные мелочи никогда не считались предметом искусства. … Непонятно, почему этот незначительный случай следовало превращать в зрелище для млн. людей, и что побудило творческих работников «Ленфильма» взяться за постановку такого примитивного драматургического произведения» (Орлов, 1960: 7).

Тот же кинокритик, но уже на страницах журнала «Искусство кино» писал об это незамысловатой ленте так: «Вы пришли в кинотеатр, чтобы познакомиться с интересными людьми, пережить вместе с ними их чувства, их волнения, их страсти… Но вместо этого перед вами разыгрывается водевиль, конфликты заменяются недоразумениями, жизненные столкновения —шутовскими «квипрокво», причем требуется, чтобы вы отнеслись ко всему этому серьезно. Одним словом, перед вами все та же сказочная «пляска на похоронах»… Именно такое впечатление производит выпущенная «Ленфильмом» картина «Повесть о молодоженах»… Водевиль? Да, похоже. … Но водевиль без смеха. Водевиль, неправомерно претендующий на серьезное решение темы. Авторы вторглись в серьезные отношения людей и вдруг по-водевильному пустились в пляс, хотя обстановка вовсе не располагала к танцам. … Кстати, мы ни в коей мере не хотим опорочить этот веселый, жизнерадостный, любимый многими жанр. Однако нс всегда уместны его ситуации. Это в водевиле люди могут в минуту изменить свое отношение: муж может беспричинно заподозрить любимую жену в неверности, один товарищ другого в обмане. Но делается это с легкостью, остроумием, и, главное, ни на минуту нас не просят верить этому всерьез. Таковы законы жанра. Эксцентрические завязки влекут за собой эксцентрические развязки, и мы уходим из зала, вдоволь насмеявшись над странным, игрушечным мирком персонажей, которых нам не придет в голову прямо отождествлять с реально существующими людьми. Но когда нас заставляют относиться ко всему этому всерьез, когда эксцентрические, водевильные, завязки нас просят всерьез считать жизненными проблемами, а глуповатых и нелогичных водевильных героев (опять-таки всерьез!) — нашими живыми современниками, тогда происходит не только смешение жанров — на экране возникает неправда, которая выдастся за действительность. У авторов подобного рода произведений нет настоящего знания жизни, следовательно, нет и настоящих, полнокровных характеров. А раз нет первого и второго — не будет и настоящих серьезных конфликтов. Ну, а нет конфликтов — надо придумать им замену. И в ход идут заимствованные из старых литературных источников всевозможные недоразумения» (Орлов, 1960: 70-73).

Сегодняшние зрители относятся к «Повести о молодоженах» гораздо добрее, считая, что «фильм отличный, добрый, интересный, о вечном, о любви, о дружбе, о гордости, о недопонимании из–за гордыни», что «в нем много трогательного и душевного, хотя и наивного».

Да, ностальгия всегда окутывает прошлое романтической дымкой, особенно тогда, когда в этом прошлом осталась молодость, любимые (и тоже молодые) актеры, лирические мелодии и ожидание будущего счастья…

Дело было в Пенькове. СССР, 1958. Режиссер и сценарист Станислав Ростоцкий (по повести С. Антонова). Актеры: Майя Менглет, Вячеслав Тихонов, Светлана Дружинина, Владимир Ратомский, Валентина Телегина, Анатолий Кубацкий, Юрий Медведев и др. **28,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Станислав Ростоцкий (1922–2001) за свою творческую карьеру поставил 11 полнометражных фильмов, многие из которых («Земля и люди», «Дело было в Пенькове», «На семи ветрах», «Доживем до понедельника», «А зори здесь тихие…», «Белый Бим – Черное ухо», «Эскадрон гусар летучих», «И на камнях растут деревья») вошли в число самых кассовых советских фильмов.

Советские кинокритики отнеслись к мелодраме «Дело было в Пенькове» неоднозначно.

Михаил Мейлах писал, что «Дело было в Пенькове» — фильм очень неровный, не только потому что одни куски получились более, а другие менее удачными. В этом фильме явственно выступили сильные и слабые стороны самой режиссерской манеры Ростоцкого — отчетливая граница пролегает между той областью, которая все еще не дается молодому режиссеру, в которой его поиски нередко остаются в пределах талантливого ученичества, и другой, где он проявляет себя вполне сложившимся наблюдательным и тонким художником. Слабость Ростоцкого ощутима в сфере раскрытия средствами драматургии динамики развивающихся характеров, их логики внутренних законов личности, без чего кинематографическое действие теряет связь, мотивированность, единство. Сила его и в передаче отдельных ситуаций, своего рода кинематографических этюдах, где все художественные элементы фильма — типаж, пластическая выразительность актерской игры, ритм сцены, детали обстановки, сливаясь воедино, вызывают живейшее ощущение самой жизни, запечатлевают поэтическую атмосферу неповторимого мгновения» (Мейлах, 1962).

В. Горелова отмечала, что «С. Ростоцкий, поставивший «Дело было в Пенькове», сделал на первый взгляд странный выбор, пригласив Тихонова на главную роль в фильме. У Тихонова отнюдь не крестьянская, но типично городская внешность. Внешность, которая может подойти для исполнения всяких ролей — молодых офицеров флота или армии, врачей, веселых и героических одесских матросов, только не колхозников. С этой внешностью можно сыграть даже породистого офицера царской армии из старой дворянской семьи Нащекиных в фильме «Две жизни», и сыграть так, что ни в ком подлинность созданного Тихоновым образа не вызовет сомнений. И, однако, Ростоцкий пригласил именно Тихонова на роль Матвея. … Тихонов сыграл эту роль так, что эти черты героя выступили ярко и наглядно; так, что даже его недостатки оказались проявлением его огромных достоинств, его мятущейся, ищущей, неуспокаивающейся души. … образ Матвея в исполнении Тихонова стал как бы живым свидетельством морального и душевного роста людей нашей деревни, изменения самого крестьянского типа, его психологии, всего его душевного и умственного строя. … История мук и метаний Матвея была историей острой, сложной, психологически насыщенной, история, в которой раскрылась своя тема актера — тема морального и душевного роста человека, тема мятущейся, ищущей, гневной души, души, отвергающей покой, привычность, будничное однообразие, мещанское прозябание, — тема человека–борца» (Горелова, 1964).

Кинокритики обращаются в фильму «Дело было в Пенькове» и в постсоветские времена.

К примеру, Александр Шпагин убежден, что «Дело было в Пенькове» — одна из первых режиссерских работ Станислава Ростоцкого и, наверное, первый советский фильм, где родная деревня представала в малосимпатичном, даже неприглядном свете. Главный герой — молодой, талантливый, артистичный — терпел поражение, оказывался за решеткой, но под финал все же возвращался к нелюбимой жене: основы народного мировосприятия не были потревожены.

С этой точкой зрения кинокритик Виталий Трояновский согласен лишь частично: «Среди многочисленных сельских картин «Дело было в Пенькове», снятое Станиславом Ростоцким по повести Сергея Антонова, выделялось редкой для тех лет мрачностью красок, особенно в изображении беспощадной агрессии, с какой Пеньково обрушивается на невинную Тоню Глечикову, на ее робкое, затаенное чувство. ... Кажется, что эта озабоченность деревенской отсталостью и составляет главный смысл фильма. Однако победа городской культуры, или, иначе говоря, победа нового над старым имеет здесь особую подоплеку. Тоня, инициатор и идеолог всех перемен, бессильна что–либо сделать без Матвея, без его творческой энергии. ... Фильм замечателен тем, что в нем вообще нет ни одной безупречной позиции. Слаба и беззащитна Тоня со своим интеллигентским просветительством, бесплодна власть с председателем, не способным организовать строительство того же клуба, с долдоном–лектором и со штатным колхозным передовиком, которого Матвей выставляет идиотом. Сам же герой мутит застойную деревенскую «воду», нарушая все запреты и нормы, вплоть до уголовных. ... Движимый искренними чувствами, хоть и по своей, неправильной траектории, именно он находит лучший выход из всех изгибов и неправильностей жизни. Пусть даже этот выход оказывается воротами в тюрьму. Ведь он живет в такое время (ах, эти «оттепельные» грезы!), когда это уже не страшно» (Трояновский, 1996).

«Оттепельная» мелодрама «Дело было в Пенькове» и сегодня нравится многим зрителям XXI века:

«Талантливый, чудесный, родной наш фильм» (Раиса).

«Просто замечательный фильм. Смотрится на одном дыхании, причем не в первый раз. Все в нем сошлось и сложилось как пазл, и получилась картина, что не насмотреться. Браво всем и режиссеру и актерам. Все хороши невероятно. Особенно конечно В.Тихонов» (Лера).

«Прекрасный фильм. В русской деревне разворачиваются самые настоящие шекспировские страсти. Отличный сценарий и постановка Станислава Ростоцкого превратились в нетленный шедевр отечественного кинематографа. Можно только порадоваться за молодое поколение, которое смотрит "Дело было в Пенькове" и оценивает это кино по достоинству. Замечательно играют Тихонов, Дружинина, Менглет. ... Очень смешная получилась лекция "Сны и сновидения". А сцена в которой Лариса зовёт сына Матвея по силе и трогательность цепляет не хуже "Титаника". Фильм из "Золотой коллекции советского кино"» (Андрей).

Любимая девушка. СССР, 1940. Режиссер Иван Пырьев. Сценарист Павел Нилин (по собственному рассказу «Варя Лугина и её первый муж»). Актеры: Марина Ладынина, Всеволод Санаев, Леонид Кмит, Александр Зражевский, Мария Яроцкая, Фаина Раневская и др. **28,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Пырьев (1901–1968) поставил 18 полнометражных игровых фильмов, 15 из которых («Богатая невеста», «Партийный билет», «Трактористы», «Любимая девушка», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Испытание верности», «Идиот», «Белые ночи», «Наш общий друг», «Свет далекой звезды», «Братья Карамазовы») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Ко времени создания фильма «Любимая девушка» зрители уже привыкли к Ивану Пырьеву как к режиссеру популярных комедий. А он неожиданно для поклонников «Трактористов» повернул здесь в сторону мелодрамы. Этот поворот, конечно же, отразился на кинопосещаемости – «Любимую девушку» посмотрело почти на десять млн. зрителей меньше. Однако успех у истории рабочего–ударника, у которого из–за ревности личная жизнь дает трещину, был весьма значительным, что говорит о востребованности мелодраматической тематики у аудитории.

Современные зрители о «Любимой девушке» вспоминают редко.

Кому–то кажется, что это «отличная мелодрама для своего времени» (Елена), но чаще встречаются такие оценки: «фильм глупый какой–то» (Хром), «скукотища и пустота» (Е.Г.), «самый плохой фильм Пырьева» (Е. Девицкая), «Смотрел этот фильм на перемотке, чтобы узнать, чем кончится, на нормальной скорости его смотреть нельзя» (Пранк).

В силу жанровых особенностей И. Пырьев не стал превращать «Любимую женщину» в лубок (как это он делал в «Трактористах», «Свинарке и пастухе» и «Кубанских казаках»), поэтому сегодня эта картина может рассматриваться в большей степени как источник более–менее достоверной информации о быте советских рабочих рубежа 1930–х – 1940–х годов.

Сам Иван Пырьев не считал «Любимую девушку» свои достижением, да и советские кинокритики обычно обходили ее стороной в различных «кратких» и «длинных» историях кинематографа…

P.S. С режиссером Иваном Пырьевым мне встречаться не довелось, а вот с Мариной Ладыниной (1908–2003) приходилось в 1980–х беседовать в Доме творчества кинематографистов Болшево. Помнится, она настойчиво советовала мне прочесть роман Питера Бенчли "Челюсти"… Я последовал ее совету и прочитал. И правильно сделал, так как потом смотрел экранизацию (в режиссере С. Спилберга) более осмысленно…

Учитель танцев. СССР, 1952. Режиссеры Владимир Канцель, Татьяна Лукашевич (по пьесе Лопе де Вега). Актеры: Владимир Зельдин, Марк Перцовский, Георгий Сорокин, Борис Лесовой, Любовь Добржанская и др. **27,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Театральный режиссер Владимир Канцель (1896–1977) поставил (вместе с Т. Лукашевич) всего один фильм–спектакль «Учитель танцев».

Режиссер Татьяна Лукашевич (1905–1972) поставила 13 игровых полнометражных фильмов, семь из которых («Подкидыш», «Анна Каренина», «Учитель танцев», «Свадьба с приданым», «Аттестат зрелости», «Слепой музыкант», «Ход конем») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Учитель танцев» и сегодня не оставляя неравнодушными зрителей: «Наш любимый и достойный восхищения Зельдин – вдвойне, втройне гений. Здесь он умеет всё – играть, петь, танцевать, фехтовать. Он создал до сих пор непревзойдённый образ романтического героя, а то, как он танцует Болеро, никто из его последователей так и не смог повторить» (Ольга Д.).

Таким образом, экранизации мировой театральной классики, сделанные в СССР 1950–х, до сих пор остаются востребованными аудиторией.

Екатерина Воронина. СССР, 1957. Режиссер Исидор Анненский. Сценарист Анатолий Рыбаков (по собственному одноименному роману). Актеры: Людмила Хитяева, Надир Малишевский, Сергей Бобров, Вера Пашенная, Ариадна Шенгелая, Вадим Медведев, Михаил Ульянов, Нонна Мордюкова и др. **27,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Исидор Анненский (1906–1977) поставил без малого два десятка фильмов, многие из которых («Анна на шее», 1954; «Княжна Мери», 1955; «Екатерина Воронина», 1957; «Матрос с "Кометы", 1958; «Бессонная ночь», 1960; «Первый троллейбус», 1963) вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Во время войны Екатерина (Людмила Хитяева) работала в госпитале. После войны стала инженером. Но сердцу, как говорится, не прикажешь…

«Екатерина Воронина» была снята Исидором Анненским на «оттепельной» волне, когда жизнь простых людей на экране стала представать в большей степени в бытовом контексте. Кроме того, зрителей, разумеется, не мог не привлечь яркий женский ансамбль актрис, умело подобранный режиссером.

Можно, наверное, согласиться с тем, что «Екатерина Воронина» «представляла собой мелодраму в чистом виде. Интрига была столь запутана и многосложна, что на детализацию характеров, на разработку фона не хватало экранного времени, да и режиссер к этому не стремился» (Багров, 2010: 27).

Поклонники у этой мелодрамы есть и среди сегодняшних зрителей:

«Замечательный фильм! Из тех, которые не надоедает смотреть, и каждый раз, смотришь с удовольствием. Хитяева одна из моих самых любимых актрис, чудная, талантливая, красавица» (Донна).

«Отличный фильм. ... Нет в этой картине наигранности сюжета. За полтора часа экранного времени можно рассказать о человеческой судьбе без лживой морали. Очень люблю Людмилу Хитяеву в роли Екатерины Ворониной. Именно такой и представляется героиня: не размазней, не истеричной особой. Сильная духом, умная, энергичная получилась героиня актрисы» (Мотылек).

Гулящая. СССР, 1961. Режиссер Иван Кавалеридзе. Сценарист Надежда Капельгородская (по мотивам одноименного романа Панаса Мирного). Актеры: Людмила Гурченко, Рита Гладунко, Николай Козленко, Василий Векшин и др. **27,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Кавалеридзе (1887–1978) поставил девять полнометражных игровых фильма, но только «Гулящей» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Христина (Людмила Гурченко) полюбилась сынку богатея, потом попала в наймички к купцу... Потом... Словом, докатилась она до сомнительного заведения – кафе «Шантан»...

Советская публика начала 1960–х, видимо, польстилась на название этого фильма и хлынула в кинозалы. А вот кинокритики были безжалостны. К примеру, выдающийся кинокритик Виктор Дёмин резонно считал «Гулящую» «мозаично–разностильной»: «в драматургическом отношении она распалась на сценки и эпизоды, едва–едва связанные между собой», а «в художественном смысле — это смесь мотивов из одноименного романа П. Мирного с приёмами, типичными для агиток первых послереволюционных лет», сопровождаемая откровенным торжеством «дурной театральщины», где игре актеров были свойственны «наигрыш и упрощенство», «жеманная манерность и схематизм» (Демин, 1967: 94–95).

А вот мнения современных зрителей по поводу «Гулящей» разделились.

Есть мнения восторженные: «Хорошая экранизация украинской классики! Л. Гурченко отлично справилась с главной ролью!» (Т. Никитина). «Фильм достаточно выдержанный... с блестящей игрой актеров, им подобранных, включая главные роли» (Д. Рюмин).

Но гораздо больше зрителей, по–видимому, согласны с точкой зрения В. Демина: «Даже книга не кажется настолько пошлой, насколько опошлили этот фильм. Это выглядит как краткий пересказ озабоченного двоечника, который по названию понял, о чем речь. ... Фильм отвратительный» (Е. Кот). «Ужасная игра Гурченко. Не ожидала такой фальши. И какая из неё Христя?» (Анжела).

Любопытно, что на рубеже 1960–х и в Москве, и в Киеве решили обратиться к национальной классике, касающейся темы «падших женщин». Но если экранизация романа Л. Толстого «Воскресение» (режиссер М. Швейцер) вошла в историю советского кино, то экранизация романа П. Мирного «Гулящая» осталась неким недоразумением, о котором, к примеру, Людмила Гурченко старалась никогда не упоминать...

День счастья. СССР, 1964. Режиссер Иосиф Хейфиц. Сценаристы Юрий Герман, Иосиф Хейфиц. Актеры: Тамара Сёмина, Алексей Баталов, Валентин Зубков, Николай Крючков, Лариса Голубкина и др. **27,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иосиф Хейфиц (1905–1995) поставил около трех десятков фильмов разных жанров, многие из которых («Горячие денечки», «Весна в Москве», «Большая семья», «Дело Румянцева», «Дорогой мой человек», «Дама с собачкой», «День счастья»,

«Салют, Мария!», «Единственная», «Впервые замужем») вошли в число самых кассовых советских кинолент.

Кинокритик Армен Медведев писал о мелодраме «День счастья» так: «Фильм при несомненном родстве с прежними совместными работами Ю. Германа, И. Хейфица и А. Баталова отличается от них более современным видением мира. Последнее обнаруживается в желании авторов без излишней многозначительности рассказать о красоте и героике, растворенных в нашей повседневности, не возводя при этом своего героя на пьедестал (как это было в фильме «Дорогой мой человек»). И, наконец, Березкин потребовал от актера несколько иной манеры исполнения: более острой и многогранной, нежели та, которую наблюдали мы в прежних актерских работах А. Баталова. По профессии и положению Березкин — рядовой человек, врач «Скорой помощи». Но он красивый человек, и это выделяет его из тысяч других. Березкин красив своей любовью к Шуре, отношением к людям и даже своей иронией. ... Но вы отлично помните, что артист не играет в фильме удалого бодрячка, постоянно пребывающего в состоянии благодушия. Счастье Березкина мучительно и трудно, как счастье других героев Баталова. Оно постоянно напоминает Березкину, что есть на свете в изрядном количестве лицемерие, подлость, ложь, хамство, прикрываемые высокими словами и красивыми жестами. Поэтому у А. Баталова ирония Березкина — средство самозащиты человека, легко ранимого. Боязнь высоких слов связана у него с бережным отношением к таким словам.

Березкин встретил и полюбил Шуру Орлову. И, наверное, Березкин впервые задумался: счастлив он или нет? А это зависит от того, сумеет он или не сумеет подарить часть своего таланта, своей силы этой женщине. Поверит ли она в его счастье? Но Ю. Герман и И. Хейфиц словно не поверили в силу и привлекательность своего героя и сделали все, чтобы облегчить ему жизнь. ... «День счастья» с предельной ясностью выявил и болезни современного советского кинематографа. Самая ощутимая из них — недоверие авторов и к героям и к зрителям. К счастью, болезнь эта проходит. То, что все же удалось открыть Баталову в Березкине, — лучшее тому подтверждение» (Медведев, 1968).

Кинокритик Юрий Богомолов (1937-2023) посчитал, что в «Дне счастья» «избрана знакомая коллизия: человек исповедует нравственную бескомпромиссность, но ничего при этом не проповедует. Он никому не навязывает своих жизненных правил, но ни при каких условиях не может позволить себе ими поступиться. Нравственная стойкость доктора Березкина дана на фоне обстоятельств иных судеб, иных героев. В свое время критики по поводу этой картины сетовали на метаморфозы, слабо мотивированные сюжетом, происходящие с ее героями. ... Полагаться на роль рока, его все оправдывающий произвол Хейфиц никогда себе не позволял. Все становится на свои места, если принять во внимание логику исследования излюбленной темы режиссера. Рядом с персонажем, максимально «повязанным» с делом, которому он служит, нужно было поставить героя, находящегося в весьма свободных отношениях с делом» (Богомолов, 1986).

Зрители и сегодня оживленно обсуждают бытовую мелодраму «День счастья».

Мнения «за»:

«Чудный фильм! Чудная, прелестная Тамара Семина. Баталов замечательный. Так хорошо и приятно смотреть такие фильмы. Какая красивая музыка!» (Людмила).

«Сюжет фильма чем–то перекликается с более поздним "Странная женщина". Мощный жизненный толчок – "день счастья" – заставляет героиню искать себя» (П. Наблюдатель).

«Мне кажется, что режиссура, сценарий и съемка выполнены на высоком профессиональном уровне. ... Тамара Семина с самой главной ролью справилась полностью. Для меня ее киноперсонажи часто выглядели несколько заигранными, здесь же на благодарном материале страдающей героини Семина сыграла раскованно, разнообразно и реалистично... Из двух главных мужских ролей Зубков начисто переиграл потомственного лицедея Баталова. ... Это время вывернуло наизнанку все наши ценности 1963–го. Успешный предприниматель (спасибо еще, что не менеджер), но все еще достойный, способный на самопожертвование человек Орлов со стыда за свое место в обществе уходит в тайгу. Обласканная довольством Шурочка бросает мужа, любовь и обставленную квартиру в Городе ради призвания и памяти об отце. Рита из–под венца бежит от любящего солидного химика... с любимым офицером к самому черту на рога. Да и кому нужны какие–то там

удобства – до Коммунизма осталось всего 17 лет! Даешь! ... Но Аннушка уже разлила масло...» (Игого).

«Мнение «против»:

«Фильм и раньше казался, и теперь кажется мне во многом сконструированным, с искусственным противопоставлением идеальных героев и неправильного, с "мещанскими" идеалами Федора Орлова. Но Федор (Валентин Зубков) тут самый живой персонаж. Шурочка и Березкин живут отвлеченными идеалами, а он земной человек.

В те годы в обществе еще не выветрились утопические идеи первых послереволюционных лет. Стремление устроить свой быт считалось чем–то мещанским и недостойным для советского человека, которому полагалось постоянно нести лишения и жертвы во имя мифического светлого будущего. Вот и в финале Шурочка уходит не к Березкину, а собирается уезжать куда–то далеко–далеко искать себя и строить это светлое будущее» (Б. Нежданов).

Приезжая. СССР, 1978. Режиссер Валерий Лонской. Сценарист Артур Макаров. Актеры: Жанна Прохоренко, Александр Михайлов, Елена Иконицкая, Сергей Поначевный, Лев Борисов, Мария Виноградова, Владимир Земляникин и др. **27,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Валерий Лонской (1941-2021) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, два которых («Небо со мной» и «Приезжая») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Деревенский шофер Федор полюбил учительницу Марию...

Мелодрама «Приезжая» была тепло встречена советскими кинокритиками.

Например, кинокритик Елена Бауман (1932–2017) писала, что «в её намеренно негромкой интонации, в лишенном особых хитросплетений сюжете, наконец, в постановочной неброскости заключен особый художественный принцип. Авторы стремятся пристально и внимательно вглядеться в тонкости человеческих отношений, исследовать едва приметные движения души и в конечном счете поддержать те качества души, которые связываются с нашими сегодняшними представлениями о нравственных и духовных человеческих ценностях» (Бауман, 1978: 3).

Мнения современных зрителей по поводу «Приезжей» расходятся порой полярно.

От положительных:

«Фильм очень хороший, душевный. ...Можно и посмеяться, и взгрустнуть» (Дульсиора),

до резко отрицательных: «Не люблю этот фильм, Прохоренко приторная, Михайлов невыразительный, в общем – не впечатлило» (Е. Ильхман).

Увольнение на берег. СССР, 1962. Режиссер и сценарист Феликс Миронер. Актеры: Ариадна Шенгелая, Лев Прыгунов, Василий Макаров, Светлана Коновалова, Владимир Дибров, Владимир Высоцкий, Владимир Трещалов, Геннадий Юхтин, Наталья Кустинская и др. **27,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер и сценарист Феликс Миронер (1927–1980) поставил только три фильма, но два из них («Весна на Заречной улице» (совм. с М. Хуциевым) и «Увольнение на берег») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Матрос Николай (Лев Прыгунов) знакомится с молодой красавицей Женей (Ариадна Шенгелая), и, похоже, это любовь...

Советская кинопресса 1962 года отнеслась у «Увольнению на берег» холодно.

К примеру кинокритик и сценарист Соломон Розен (1920-1992) писал, что в этом фильме «Режиссер Миронер в чем-то сражается со сценаристом Миронером: он пытается «дотягивать», «обогащать», иногда добивается успеха, но... в конечном счете, не поднимается выше сценария – через голову не перепрыгнешь. Чудесная атмосфера южного города (в этом немалая заслуга оператора Ю. Зубова, хорошо снявшего картину), занятные находки... – это «актив» режиссера. И, может быть, если бы в основе фильма был другой,

более значительный сценарий, не пришлось бы писать эти строки, испытывая чувство досады... Феликс Миронер на это раз не сумел «развести огонь». Очень жаль!» (Розен, 1962: 94).

А вот сегодняшние зрители помнят и любят эту картину Ф. Миронера:

«Я этот фильм обожаю, он один из самых моих любимых. Шенгелая и Прыгунов красивые и молодые, атмосфера в фильме легкая и приятная, несмотря на то, что у девушки большие неприятности в связи с тем, что она потеряла казенные деньги. Море, солнце, красивый город, музыка, и какое–то единение советских людей. Да–да, именно единение. Сейчас мы уже забыли, что это такое, каждый живет сам по себе, между людьми нет тесной связи как жителей одной большой страны или одного города. В этом фильме незнакомые друг с другом люди вроде как все свои, каждый может придти на помощь, проявить доброту, заботу и понимание» (Тихоня).

«Незамысловатый, наивный, но искренний и вполне профессиональный фильм. Жаль, что в дальнейшем Миронер перестал быть режиссером» (Кинолюбитель).

«Для меня этот фильм, как сеанс релаксации. Смотрю его, когда в жизни вдруг начинается черная полоса. Или когда насмотришься по ТВ всякой пошлой муры. Душу очищает и настроение поднимает. Прекрасное, замечательное кино!» (Яна).

«Фильм отличный, замечаю, что любой фильм о жизни в 1960–е годы наполнены добротой и отзывчивостью людей живших в то время. Жизнь какая–то спокойная и радостная, помогают охотно друг другу, не боятся знакомиться на улице, в транспорте. Очень понравилась сцена в милиции, все деньги вернули и еще посетовали, что заявление не поступило от пострадавшей, значит это не первый случай такой с возвращением, почему–то хочется верить» (Любовь Л.).

Человек родился. СССР, 1956. Режиссер Василий Ордынский. Сценарист Леонид Агранович. Актеры: Ольга Бган, Владимир Гусев, Владимир Андреев, Александр Ханов, Наталья Серебрянникова, Нина Дорошина и др. **27,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Ордынский (1923–1985) поставил 11 полнометражных игровых фильма, четыре из которых («Человек родился», «Сверстницы», «Тучи над Борском» и «Красная площадь») вошли в тысячу самых кассовых советских лент (и это не считая очень популярного в 1970–х сериала «Хождение по мукам»).

... Надя приехала в столицу, чтобы поступить в вуз, но провалила экзамены. А дальше – знакомство с парнем, который бросил ее с младенцем на руках...

Мелодрама «Человек родился» – одна из самых успешных работ Василия Ордынского.

И год её проката кинопресса оценила ее в большей степени позитивно: «Как драматична завязка картины «Человек родился»! Молодая женщина, почти девочка, родив ребенка, остается одна, совсем одна в огромном городе. Какие отличные возможности для драматурга создает эта простая, но сильная коллизия! Перед героиней встают подлинные жизненные трудности вместо набивших оскомину мнимых, надуманных «сложностей», с которыми боролись подчас киногерои... Какие глубокие и многосторонние характеры могут вылепить драматург и режиссер, поставившие подлинные жизненные испытанья перед персонажами! Получились ли такие образы? Фильм понравился... Однако, на наш взгляд, в фильме оказались живучими те недочеты, которые режиссер, должен был преодолеть, но до конца нс преодолел. У авторов картины путь был трудный, а вот путь своей героини они облегчили. И все же фильм понравился... Волнующая тема, живые персонажи «второго плана», сочно показанная будничная жизнь — все это привлекает в картине. Насколько же она была бы весомее и значительнее, не будь в ней недочетов, тем более обидных, что молодой режиссер и актеры, вслед за сценаристом, пошли не по проторенной дороге, а по подзаросшим тропам, пытаясь понять и показать глубины самого дорогого и трудного в искусстве — души человека» (Розен, 1957: 117-120).

И современных зрителей эта трогательная история брошенной молодой женщины с *младенцем волнует до сих пор, хотя их мнения и расходятся:*

«За»: «Фильм чудесный, добрый, жизнеутверждающий. Люблю его смотреть. Ольга Бган и Владимир Гусев великолепны, правдивы» (Раиса). «Актриса неординарная и мне кажется, на роль подошла как нельзя лучше, ведь она в таком стрессе живет, обманутая, закрывшаяся от людей и решившая теперь всего добиваться сама. Все роли девушек тех лет были веселые задорные открытые и уверенные, а тут прямая противоположность. Наверное, ещё хотели показать в назидание, что внебрачные связи с шапочными знакомыми ничего хорошего не несут» (Мими).

«Против»: «А мне вот абсолютно не нравится этот фильм, эта вечно надутая героиня. ... мне всегда казался этот фильм очень надуманным, каким–то неестественным» (Лина).

Итак, фильмы эпохи «оттепели» все еще интересны многим зрителям, их привлекает их задушевность, лирическая интонация, искренность чувств персонажей, манера актерской игры...

Роман и Франческа. СССР, 1961. Владимир Денисенко. Сценарист Александр Ильченко. Актеры: Павел Морозенко, Людмила Гурченко, Анатолий Скибенко, Михаил Заднепровский, Софья Карамаш, Сергей Петров, Татьяна Бестаева, Алексей Смирнов и др. **27,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Денисенко (1930–1984) поставил 11 полнометражных игровых фильма, два из них («Роман и Франческа» и «Солдатка») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Мелодрама «Роман и Франческа» рассказывала о любви советского моряка (Павел Морозенко) и симпатичной итальянки (Людмила Гурченко) в условно–бутафорской манере, пригодной, скорее, для оперетты. На экране возникала декоративная Италия, которую, разумеется, снимали где-то в Крыму или на Кавказе...

В эпоху оттепели можно было представить на советском экране благоприятный образ иностранки, и Людмила Гурченко старательно изображала весьма положительную и недурно поющую итальянку, влюбившуюся в русского моряка.

Советская кинокритика отнеслась к этой мелодраме иронично (Демин, 1967), но зрительская аудитория у этой ленты составила 27 миллионов.

Зрители XXI века ценят этот фильм именно за наивность и трогательность:

«Да, наивная сказка, но светлая, чистая. После фильма просто хочется быть достойным Любви. Это фильм моего детства, юности, я пронес любовь к нему через всю жизнь» (Равен).

«Если отбросить мишуру, идеологический налёт, то фильм – пронзительная и грустная история» (С. Семин).

«Конечно, фильм такой наивный, но такой милый, такой уютный, отдыхаешь душой после дневных неприятностей. Людмила Гурченко здесь такая юная и прекрасная, глаз невозможно отвести от ее подвижного, постоянно меняющегося лица» (Александр).

«Очень люблю Людмилу Гурченко, поэтому для меня любой фильм с ее участием – радость» (Любитель).

Фатима. СССР, 1959. Режиссер и сценарист Семён Долидзе (по одноименному произведению К. Хетагурова). Актеры: Тамара Кокова, Владимир Тхапсаев, Отар Мегвинетухуцеси и др. **26,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Семён Долидзе (1903–1983) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Стрекоза», «Фатима», «День последний, день первый», «Встреча с прошлым») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

В 2018 году в газете «Республика» была опубликована статья под названием «Фильм «Фатима». Непростой путь на широкий экран». В ней утверждается, что «ещё со времен учебы во ВГИКе Владимир Валиев мечтал создать художественный фильм по произведению классика осетинской литературы Коста Хетагурова «Фатима». ... И спустя годы, он все же добился своего – деньги выделили. Однако, В. Валиев, зная теневые стороны фабрики грез Грузии, пригласил в фильм в качестве сценариста грузинского режиссера С. Долидзе, имевшего немалый авторитет на киностудии... Собственно говоря, благодаря этому ходу,

фильм и был запущен в производство. Сам Владимир Егорович был утвержден как режиссер-постановщик. ... К сожалению, интриги в искусстве вещь не новая. Тем более, когда это касается национальных мотивов. И вот уже на выходе фильма из производства в титрах появляются новые фамилии и новые статусы: сценарий и постановка С. Долидзе. Владимир Валишвили – второй режиссёр, третий – И. Тархнишвили. ... По сути дела, у В. Валиева отняли его фильм, разбавив сторонним присутствием» (Остаев, 2018).

Поклонники мелодрам и сегодня помнят «Фатиму»:

«Потрясающий фильм! Произвел на меня огромное впечатление! И роль Джамбулата сыграна превосходно» (З. Кабоева).

«Изумительный фильм! Посмотрела недавно, очень понравился. Какая трагическая история любви! Все хотели как лучше, боролись за свое счастье, приносили жертвы, а получилось как всегда» (Юлия Р.).

Катя-Катюша. СССР, 1960. Режиссер Григорий Липшиц. Сценарист Евгений Оноприенко. Актеры: Людмила Крылова, Владимир Гусев, Лидия Федосеева-Шукшина, Лев Перфилов, Дая Смирнова, Александр Демьяненко и др. **26,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Об этой мелодраме, где любовная линия разворачивается на фоне стройки, помнят сегодня немногие зрители:

«Фильм – типичный представитель «социалистического реализма». Но почему-то не отторгает, смотреть интересно, хотя ясно, что сказка. ... Почему я досмотрел до конца? Великолепная игра актёров, захватывающий сказочный сюжет. Вообще я люблю сказки» (Пенсионер).

«Душа улыбается! И я улыбаюсь! Как же хорошо!.. Вот они чувства, ничем не опошленные! Чистоты родниковой! И смех, и слёзы, очарованность и разочарования, горе и радость души... А как бьётся сердце! ... Да, мы так и любили, страдали! ... Какой актёрский состав! Все любимы. Фильм в детстве очаровал меня. Катюша так была близка мне. И смотря первый раз фильм, я страдала вместе с ней. ... Фильм -- очищение!... Но не для нынешнего поколения» (Ольга Г.).

Эдгар и Кристина. СССР, 1967. Режиссер Леонид Лейманис. Сценарист Антон Станкевич (по пьесе "В огне" и рассказу "В трясине" Р. Блаумана). Актеры: Вия Артмане, Улдис Пуцитис, Луция Бауманe, Эльза Радзиня, Карлис Себрис, Валентинс Скулме, Эдуардс Павулс и др. **26,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Леонид Лейманис (1910–1974) поставил шесть полнометражных игровых фильма, три из которых («Весенние заморозки», «Меч и роза», «Эдгар и Кристина») вошли в тысячу наиболее популярных советских лент.

Конюх Эдгар любит красавицу Кристину (Вия Артмане), но он оклеветан и изгнан из имения. Кристина решает выйти замуж за другого. Но прямо во время свадебной церемонии появляется Эдгар и вместе с Кристиной бежит, куда глаза глядят...

В «Истории советского кино» отмечается, что мелодраматическая история любви, действие которой происходит в Латвии XIX века, решена в «Эдгаре и Кристине» «в яркоромантическом ключе, напряженно и темпераментно, как бурное столкновение страстей. ... Л. Лейманис этим фильмом вновь заявил о себе как о художнике с оригинальным творческим мышлением, умеющим открыть романтику человеческих отношений в социальном контексте жизни» (История советского кино. Т. 4. М., 1978. С. 280).

Эта мелодрама и сегодня помнится зрителями:

«Прекрасный фильм о том, что любовь – главное на свете! Любовь и верность! И о том, что любовь все побеждает!» (А. Фомина).

«Я была влюблена долгое время в Эдгара всем сердцем. Любимейший фильм» (О. Горяева).

«Я всегда любила мелодрамы, и эта одна из лучших, пересматриваю часто. Она намного превосходит бразильские и мексиканские сериалы и то «мыло», которое сейчас

идет по центральным каналам. Мне кажется, современным режиссерам здесь есть чему поучиться» (Просто Мария).

Городской романс. СССР, 1971. Режиссер Петр Тодоровский. Сценаристы Феликс Миронер, Пётр Тодоровский. Актеры: Мария Соломина, Евгений Киндинов, Зиновий Гердт, Геннадий Сайфулин, Леонид Дьячков и др. **26,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Петр Тодоровский (1925–2013) поставил 17 фильмов, три из которых («Городской романс», «Любимая женщина механика Гаврилова» и «Интердевочка») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Рентгенолог Женя (Евгений Киндинов) знакомится с юной Машей (Мария Соломина), которая учится в местном педагогическом училище... Но их отношения складываются непросто...

На мой взгляд, мелодрама «Городской романс» – одна из лучших работ Петра Тодоровского, фильм психологически тонкий, с прекрасными актерскими работами.

К сожалению, в год выхода фильма в прокат кинокритик Евгений Громов (1931–2005) не смог по достоинству оценить его художественный уровень, утверждая, что «режиссер П. Тодоровский и сценарист Ф. Миронер нащупали острую и актуальную конфликтную ситуацию. Но, увы, не превратили руду в металл. Драма заменяется мелодрамой» (Громов, 1972: 89).

Еще более низкую и, полагаю, абсолютно неверную оценку «Городскому романсу» дал киновед Иван Корниенко (1910–1975), считая, что «замыслам не хватило глубины, события оказались недостаточно связанными с реальными процессами сегодняшней жизни нашего общества. Отсюда — бедность фантазии, схематизм действующих лиц, облегченность конфликтов. Правда, ... есть удачные сцены... Но сегодня этого мало — фильм о современности с отдельными частными достоинствами никого устроить не может, важен общий результат, важна степень его идейно зрелого и художественно убедительного проникновения в жизнь» (Корниенко, 1975: 225).

Уже в XXI веке С. Кудрявцев верно подметил, что «проще простого в «Городском романсе» не увидеть ничего, кроме отношений двух влюблённых, случайных знакомых, и упрекнуть авторов в мелкотемье (см., например тексты Е. Громова и И. Корниенко, приведенные мною выше – А.Ф.).... Фильмы лишь о частной любви двоих, лишённые идеологической или хотя бы социальной нагрузки, были редки и казались чуть ли не вызовом системе (вспомните скандал 1975 года из–за «Осени» Андрея Смирнова). ... «Городской романс» по мере возможности избавлен от излишней социализации чувств (впрочем, есть своеобразное неравенство: Женя – вроде уже нашедший место в жизни врач–рентгенолог, а Маша – словно Машенька 70–х годов, ещё неопытная студентка)» (Кудрявцев, 2007).

Кинокритик Алексей Васильев считает, что в «Городском романсе» «любовь участкового врача (Евгений Киндинов сверхточно поймал это состояние молодого столичного упакованного парня, которому благополучная предпосылка рождения позволила вырасти в человека без комплексов, говорливого, добродушно–ироничного, не изведавшего отказов, а потому по–здоровому самоуверенного), эта его любовь возникает из метели, в которой кружат и снежинки нот, выпеваемых звонко–ледяным голосом Мирей Матье: *Je t’aime, je t’aime, je t’aime, je t’aime, ma chanson est tojours la meme* (Васильев, 2018).

А кинокритик Василий Степанов намекает, что в «Городском романсе» именно из–за этой «здоровой самоуверенности» «молодой врач поучает слегшего с сердечным приступом фронтовика в исполнении Зиновия Гердта: «Подлецу надо говорить, что он подлец, а не держать этого в себе». Тодоровский заявляет проблему: герои, очистившие Европу от нацизма, оказались бессильны перед скотством мирной жизни в своей стране, очерствевшей, поглощенной разнарядками и нормативами. ... О действительно важных вещах можно говорить только простыми словами. Так, как делала это в «Городском романсе» Маша, читавшая со сцены стихи собственного сочинения: «Почему у ежика

колючки? Без колючек жить бы было лучше. Почему колючки у ежа? Может, без колючек жить нельзя?» (Степанов, 2013).

И снова, как это происходит по отношению ко многим мелодрамам, нынешние зрители горячо обсуждают поступки и характеры персонажей «Городского романса»:

«Чудесный фильм, светлый, добрый, из тех, что хочется пересматривать. ... Замечательно все играют, всех хвалю... Маша Соломина такая юная и милая – хочется смотреть и любоваться. Евгений Киндинов – несомненно, здесь хорош. И нравится Дьячков, очень... Я бы за его героя замуж пошла» (Тамара).

«При оценке поступков героев этого фильма все же надо учитывать реалии тех лет. Для провинциальной девочки их отношения сразу стали серьезными и "навсегда" – а как же иначе – раз дело дошло до постели? Для нее это означало жить вместе и быть замужем. А для него – забавная история с приятной смешной и милой девочкой. Она действительно ему понравилась, и ему было хорошо с ней. Но Женя отнюдь не собирался сразу становиться женатым человеком, потому и обалдел слегка от переезда Маши к нему, от их "свадьбы", организованной активными подругами. Для него это было пока что не больше, чем очередная знакомая девушка. Но он–то видел – с кем он завязал отношения, мог бы понять – что там будет сразу все по–настоящему. Вообще, интересен фильм тем, как развиваются их отношения – от простой симпатии – к более сильным чувствам и уже потом, после ухода Маши, после их сумбурных объяснений... Такие вот этапы их внутренних изменений показаны в фильме, на мой взгляд: взросление Маши, умудренность и самопонимание Жени, их общие чувства» (Инна Л.).

«По моему мнению, никто Евгения не разочаровал в прошлом... У него не было серьёзных отношений – ну, таких, как совместное проживание, общий быт... Кстати, при упоминании этих слов как–то неуместно, неловко о любви говорить. И когда на него навалились серьёзные отношения, он почувствовал себя как в клетке, несмотря на нежное отношение к Маше. Она это поняла и ушла, молодец. Он пожил без неё и понял, что без неё ему хуже, чем одному, молодец. И если бы не трагическое происшествие, Маша к нему бы не помчалась сломя голову от страха и осознания, что жизнь коротка и на фоне этого происшествия их с Женей непонятливость выглядит дуростью, приправленной гордыней и самолюбием» (Поликсена).

В шесть часов вечера после войны. СССР, 1944. Режиссер Иван Пырьев. Сценарист Виктор Гусев. Актеры: Марина Ладынина, Евгений Самойлов, Иван Любезнов, Ариадна Лысак, Елена Савицкая и др. **26,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Пырьев (1901–1968) поставил 18 полнометражных игровых фильмов, 15 из которых («Богатая невеста», «Партийный билет», «Трактористы», «Любимая девушка», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Испытание верности», «Идиот», «Белые ночи», «Наш общий друг», «Свет далекой звезды», «Братья Карамазовы») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

В год премьеры этой картины, сочетавшей в себе жанры мелодрамы и комедии и зрители, и советская пресса встретили ее очень тепло.

В. Борисов писал в «Красной звезде»: «Глубоко волнует финал картины: ожидание Кудряшовым любимой Вари в шесть часов вечера после войны. Эта встреча хорошо гармонирует с нашими сегодняшними чувствами — вся страна находится в преддверии великой победы. И, глядя на Кремль, на звезды, которые зажигаются на башнях, на вспыхивающие в небе ракеты салюта в честь окончания войны, мы взволнованно думаем: да, так оно и будет! День победы недалек» (Борисов, 1944).

А известный писатель Лев Кассиль (1905–1970) в журнале «Огонек» подчеркивал, что «фильм «В шесть часов вечера после войны», полный поэтического предощущения победы, близок сегодняшним чувствам народа. ... Люди, создавшие этот фильм, смогли расслышать в грохоте войны, как горячо и надежно бьются сердца наших людей, полные любви к своему отечеству и твердой уверенности в его близкой победе. И когда загремит небывалый салют «в шесть часов вечера после войны», без сомнения, тысячам москвичей захочется встретить

эти минуты на мосту у Кремля, в заветном месте, где встретились наши герои. И там мы еще раз словами благодарности и уважения помянем тех, что отдали свою жизнь за торжество правды, добра и любви» (Кассиль, 1944).

Писатель Леонид Соболев (1898–1971) отмечал, что «режиссер И. Пырьев еще раз сумел найти ключ к киновыражению поэтического текста, понимая под этим не только самые стихи, но и присущую Гусеву внутреннюю поэтичность. … «В шесть часов вечера после войны» показывает наших людей правдиво и поэтически, и в этом сильное качество этой картины» (Соболев, 1944).

С ним был согласен и Глеб Граков: «Судьбы героев фильма «В шесть часов вечера после войны» ничем не отличаются от судеб других простых и скромных патриотов нашей родины. … Большая заслуга постановщика фильма И. Пырьева в том, что он наполнил простой сюжет поэтической силой. … К героям фильма, таким, как их показывает Пырьев, хорошо подходят известные слова Горького о том, что натурам подлинно глубоким свойственна простота и ясность. Творческие искания И. Пырьева, его стремление найти яркие художественные формы, близкие широчайшим массам нашего народа, определяют весь эстетический строй его произведений. И. Пырьев выражает себя, свой темперамент, свой вкус непосредственно, бурно, искренно. И, пожалуй, более всего чуждается Пырьев той внешней красивости, которая создает в произведении лишь иллюзию искусства и не оставляет места для правдивого рассказа о жизни. … Фильм «В шесть часов вечера после войны» лишен какой бы то ни было дидактичности, и вместе с тем воспитательное значение его необыкновенно велико. Он учит сердечности и дружбе, верности родине, он во весь голос говорит о торжестве нашей правды, о душевной красоте советских людей» (Граков, 1947).

Спустя пять лет после окончания Великой Отечественной войны Министр кинематографии СССР Иван Большаков (1902–1980) писал в своей книге «Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны», что «сценарий «В шесть часов вечера после войны» был написан в стихах талантливым поэтом Виктором Гусевым. Еще задолго до окончания Великой Отечественной войны, в разгар самых ожесточенных боев, Виктор Гусев начал писать свой сценарий. Глубокая вера в силу и могущество нашего народа и в гений великого Сталина вдохновляли автора в его смелом замысле — показать желанный час победы. Автор сценария не дожил до часа победы. Его жизнь неожиданно оборвалась. Но мы, пережившие радость победы, можем сказать, что она была именно такой, какой поэт видел ее в своем творческом воображении, какой он изобразил ее в своем сценарии. … Режиссеру И. Пырьеву удалось бережно передать в фильме романтику и поэтичность сценария В. Гусева» (Большаков, 1950: 131–133).

Столь же высоко «В шесть часов вечера после войны» советские кинокритики оценивали и в 1960–х. К примеру, в «Краткой истории советского кино» подчеркивалось, что «фильм этот полон оптимизма. Лирические эпизоды перемежаются в нем с комедийными, грусть разряжается улыбкой, смехом. … И в финале его как символ грядущей победы (фильм вышел на экран осенью 1944 года) режиссер показывает первый день мира – Московский Кремль в огнях ракет и фейерверках, праздничные улицы, заполненные радостными, ликующими людьми» (Грошев и др., 1969: 328).

Уже в XXI Культуролог и киновед Майя Туровская справедливо отмечала, что «это была … утешительная сказка, которая благодаря своей утешительности и благодаря своему названию получила всенародное признание» (Туровская, 2011).

Киновед Евгений Марголит убежден, что «идеальной … моделью реальности для массового сознания оказался в это время — на рубеже 1944–1945 годов — музыкально–поэтический фильм И. Пырьева «В шесть часов вечера после войны». По всем внешним признакам эта работа стоит в описанном ранее ряду музыкальных комедий и мелодрам о спасительной силе любви. Меж тем виртуозное мастерство Пырьева сказалось здесь прежде всего в том, как он столкнул откровенно условные приемы своих довоенных идиллий (автором сценария в стихах был Виктор Гусев — сценарист аналогичным образом написанных «Свинарки и пастуха») с подлинностью трагедийных военных коллизий. Самое выразительно переданное чувство в фильме, его главная, так сказать, эмоциональная реальность — это страх любящих людей потерять друг друга навсегда в вихре войны. Ветер, гуляющий по пространству войны, то и дело относящий влюбленных друг от друга, становится ведущим лейтмотивом фильма Пырьева. В условном мире этой картины угроза

смерти совершенно безусловна. Идиллический сюжет постоянно балансирует на грани реальной трагедии. И разрешение Пырьев находит в откровенно условной, демонстративной павильонности финала. То, что Москва здесь снята в павильоне, вызвано уже не столько технологическими причинами («В шесть часов вечера...» снимался на «Мосфильме» уже после возвращения в столицу из эвакуации), сколько авторским замыслом. Это мир мечты, не выдаваемый за наличную реальность, но утверждающий себя в качестве дающей спасение веры едва ли не вопреки, в противовес окружающей реальности» (Марголит, 2012).

Киновед Олег Ковалов полагает, что в фильме «В шесть часов вечера после войны» «сновидческой ауре ... последовательно подчинены все его компоненты. ... Война здесь не так уж и страшна, она здесь романтическая, романсовая условность скорее испытания для чувств возлюбленных, чем народная трагедия. И кадры войны скорее напоминают размашистую эффектную батальную живопись, чем суровую кинохронику военных лет. Пырьев угадал — именно такой и хотели видеть войну большинство зрителей, а зритель, как говорил режиссер, всегда прав. Подобное искусство — лекарство или анестезия? Пожалуй, это искусство–анестезия или наркотик. Но сложность в случае с Пырьевым в том, что его фильмы органично сплавляют и само народное видение, и манипулирование образами народного сознания в целях текущего политического момента. Пырьев всегда был стихийным конформистом. Интересно сравнить, как в двух его картинах, вышедших на экран в годы войны, меняется сам образ Москвы. В фильме «Свинарка и пастух» Москва была ясно читающимся знаком столицы мира, которая сильна и которая прекрасна именно своим интернационализмом. В фильме «В шесть часов вечера после войны» в соответствии с канонами офицерского романса Москва — город, конечно, тоже бутафорский, картонный, ненастоящий, иллюзорный, но эти картонные макеты и декорации изображают уже не Всесоюзную выставку с толчеей людей, одетых в национальные костюмы, а Красную площадь и зубчатые стены Кремля. Москва здесь не разноплеменная столица мира, не космополитический город, а имперский русский город, это столица России–империи. Герои фильма «В шесть часов вечера после войны» неустанно клянутся защищать русскую землю и даже обнимаются на фоне березовой рощи. Оно и понятно: отгрохотала Сталинградская битва, и в настроении правящей верхушки произошел решительный перелом — вместо идей интернационализма на первый план вышла великодержавная национальная идея. И первые, как бы лирические ростки этого явственного национализма уже можно было различить в фильме Пырьева. ... Пырьев не скрывал, что он сознательно приукрашивал действительность. Но действительность была у него не реальной действительностью, а сном, грезой и представлением коллективного сознания. Сон и греза для русского человека были, безусловно, явлением не бессознательным, они были таковыми лишь для Фрейда, а для русского человека сон и греза были частью сознания. И сила фильмов Пырьева в том, что он часть сознания этого сделал видимым, внятным, артикулированным в том, что на экране это проявилось, а это было на экране явно в полный рост. Кредо художественное было его таково — не приемлю мастерства ради мастерства, как не приемлю искусство ради искусства. В этих утверждениях он был прагматичен до вульгарности» (Ковалов, 2011).

Зрители и сегодня любят пересматривать эту работу Ивана Пырьева: «Давно и нежно люблю этот фильм. На мой взгляд, один из лучших фильмов о войне. Искренний и трогательный, трагический и одновременно смешной... Когда смотришь такие фильмы, понимаешь, что наши прадеды выиграли ту страшную войну не только благодаря оружию, но и благодаря силе своей любви к родным, друзьям, Отчизне. Пусть он слегка наивный, но веришь, что люди тогда жили и чувствовали именно так. ... Ну, и ощущение счастья, торжества, веры в победу в финале фильма тоже передано потрясающе» (Низа).

Вам и не снилось... СССР, 1981. Режиссер Илья Фрэз. Сценаристы Галина Щербакова, Илья Фрэз. Актеры: Татьяна Аксюта, Никита Михайловский, Елена Соловей, Ирина Мирошниченко, Лидия Федосеева–Шукшина, Альберт Филозов, Татьяна Пельтцер, Руфина Нифонтова, Евгений Герасимов, Леонид Филатов, Вадим Курков, Екатерина Васильева и др. **26,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Илья Фрэз (1909–1994) поставил 16 фильмов, 5 из которых («Васек Трубачев и его товарищи», «Отряд Трубачева сражается», «Я Вас любил...», «Это мы не проходили», «Вам и не снилось») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В годы выхода мелодрамы «Вам и снилось...» ее тепло встретили и зрители, и кинокритики.

К примеру, кинокритик Лариса Кузнецова в журнале «Искусство кино» писала, что «если снять с сюжета романтические покровы, то обнажится во что: наши молодые нередко сгорают не в огне любви, как нам это кажется, а в огне протеста против нашей взрослой глупости, порой не умеющей отличить добро от зла, сердечное тепло – от холода и бессердечия. Оказывается, истинной–то любви надо учиться всем – и нам, взрослым, в первую очередь, а не только юным да зеленым! Вот в чем сложность. И вот в чем важность подобных фильмов: в них мы глядимся, как в своего рода педагогическое зеркало. Что посеяли, то и пожинаем» (Кузнецова, 1981: 70–71).

А журнал «Советский экран» пригласил написать рецензию на фильм «Вам и не снилось...» не кинокритика, а учителя. И тот, отдав должное теме любви старшеклассников, с сочувствием отнесся позиции старшего поколения: «Нет, не пресловутый «конфликт поколений» занимает авторов фильма. В сложившемся противостоянии сторон отчетливо различимо естественное желание старших защитить детей от заблуждений, которые когда–то больно ранили их самих. Не дать им оступиться, помочь опереться на опыт, которого нет и не может быть у детей. Кто посягнет, кто оспорит этот нравственный, по–человечески столь понятный долг?» (Ценципер, 1981: 4).

Киновед Мария Павлова писала о фильме «Вам и не снилось...» так: «Повесть Г. Щербаковой — это современная версия шекспировской трагедии о веронских влюбленных, так сказать, «Ромео и Джульетта — 70». Аналогии с Шекспиром явны, вплоть до созвучных имен героев: Роман — Ромео, Юлия — Джулия. И Роман, который утверждает вначале, что в современном искусстве нет шекспировской любви, а есть лишь ее эрзац, повторит судьбу веронского юноши: погибнет нелепо, случайно, спеша навстречу Юльке. Фильм Фрэза сознательно «отталкивается» от Шекспира. В нем нет каких бы то ни было ссылок на трагедию или цитат из нее, как в повести, даже изменено имя героини. ... Считая, что молодежь во все времена одинакова, Фрэз как бы осторожно снимает поверхностный, внешний слой, за которым вдруг обнаруживается способность современных юношей и девушек к любви чистой и нежной, возвышающе–прекрасной. К любви, может быть, на всю жизнь. Сейчас, когда стало уже едва ли не расхожим мнение о морально–нравственной незрелости, душевной глухоте сегодняшней молодежи, неспособной якобы на большое и серьезное чувство, когда появились фильмы, изображающие юношескую любовь как проявление все той же инфантильности, безответственности, Фрэз берет под защиту любовь юных, призывает взрослых уважать и беречь ее. В этом смысле «Вам и не снилось...» представляется в известной степени опять же полемичным по отношению к картинам «Школьный вальс» или «В моей смерти прошу винить Клаву К.». Эти фильмы оставляли ощущение горечи от несостоявшегося юношеского чувства, не выдержавшего испытания жизнью, тогда как уже в самом названии фильма «Вам и не снилось...» слышится вызов, брошенный от лица юных героев взрослым. Самому понятию «любовь» фильм Фрэза возвращал его первозданный смысл, красоту и поэзию пушкинского «чудного мгновенья», очищенного от всего наносного, будничного, пошлого, двусмысленного. Он сделан на такой звеняще высокой, чистой и нежной ноте, какая давно уже не звучала в наших фильмах» (Павлова, 1985).

Уже в XXI веке кинокритик Денис Горелов писал, что «выбирая исполнителей, Фрэз верхним чутьем старого дона угадал ядро своей аудитории: вздыхательных троечниц 5–8 классов. Романтический стебелек–мальчик (Никита Михайловский) и обычненькая, насморочная, без очков пушистая девочка (Татьяна Аксюта) — это было самое оно, в точку. Вообразить себя на месте Кати легко удавалось любой стеснительной и ядовитой марфуше из школьного болота, уже переходившей с ситчика на светлые брюки и босоножки. Безапелляционную репутацию картине («Не видел — дурак, ничего не понимаешь, иди в футбол поиграй») создали именно они. Они же, будучи к 80–м основной аудиторией журнала «Советский экран», назвали «Вам и не снилось» лучшей картиной сезона–81» (Горелов, 2018).

Еще до премьеры фильма «Вам и не снилось…» мне удалось его посмотреть в одном из просмотровых залов киностудии имени Горького. Я был тогда студентом киноведческого факультета ВГИКа. Неподалеку от меня в зале сидел Илья Фрэз. Когда зажегся свет в зале, я подошел к режиссеру со словами благодарности. «Вам действительно понравилось? – спросил меня Фрэз. – Как вы думаете, а школьникам мой фильм понравится? Скажите, мне очень важно ваше мнение, ведь я вижу, вы не так далеко от них ушли по возрасту». Я заверил семидесятилетнего в ту пору режиссера в том, что я просто убежден в успехе фильма не только в школьной, но в массовой аудитории. Илья Фрэз улыбнулся и сказал: «Спасибо, будем надеяться, что так и случится…».

Это был моей единственный в жизни разговор с Ильей Фрэзом, который я запомнил навсегда…

У фильма «Вам и не снилось…» масса поклонников и в XXI веке:

«Потрясающе красивый фильм! Каждый раз смотрю его, и сердце замирает... Очень тонко переданы чувства. Великолепный актерский ансамбль и, конечно, Никита Михайловский (Царство ему Небесное) – самая яркая звезда в нем! И эта сцена в конце под такую пронзительную музыку... и четыре пары глаз... И все–таки хорошо, что в фильме – счастливый финал!» (Ольга).

«Прекрасный, душевный фильм. Когда я впервые его посмотрела, то опасалась, что замечательная повесть будет испорчена..., ведь произведения Галины Николаевны Щербаковой с их меткой наблюдательностью и тонкой иронией трудно экранизировать. Но Илья Фрэз сделал это великолепно. Все актеры безусловно хороши» (Мирьям).

Три тополя на Плющихе. СССР, 1968. Режиссер Татьяна Лиознова. Сценарист Александр Борщаговский (по собственному рассказу "Три тополя на Шаболовке"). Актеры: Татьяна Доронина, Олег Ефремов, Вячеслав Шалевич, Алевтина Румянцева, Николай Смирнов, Валентина Телегина, Георгий Светлани, Виктор Сергачёв и др. **26,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер легендарных «Семнадцати мгновений весны» – Татьяна Лиознова (1924–2011) начинала свой творческий путь с мелодрам. И снискавшая зрительскую любовь «Евдокия» – одна из них. Всего Т. Лиознова поставила 9 фильмов, пять из которых (и это не считая легендарных «Семнадцати мгновений весны») – «Евдокия», «Рано утром», «Им покоряется небо», «Три тополя на Плющихе», «Карнавал» – вошли в число самых кассовых советских кинолент.

Грустная история несостоявшейся любви двух обаятельных героев – деревенской женщины Нюры (Татьяна Доронина) и столичного таксиста Саши (Олег Ефремов)…

Мелодрама режиссера Татьяны Лиозновой «Три тополя на Плющихе» лишена острых сюжетных поворотов и жгучих мыльнооперных страстей. Это скромная лента – характерный пример советского кинематографа 1960–х, тяготевшего к изображению так называемого "потока жизни", к "фильму без интриги" (В.Демин). Построенные на психологических нюансах сильного актерского дуэта, "Три тополя..." уже не первый десяток лет пользуются успехом у зрителей среднего и старшего поколения. Это грустный фильм искренних чувств и несбывшихся желаний…

В год выхода «Трех тополей на Плющихе» в прокат кинокритики Михаил Белявский (1904-1982) и Андрей Эрштрем резонно писали, что «фокус фильма – выразители замысла драматурга А. Борщаговского и режиссера Т. Лиозновой – Т. Доронина и О. Ефремов. Тонкая их игра, замечательная человеческая сущность их героев доставят зрителям истинное удовольствие, заставят задуматься о жизни, о том, что есть в ней высокого и низменного, о щедрости и красоте души, о ценностях – мнимых и настоящих. А это никогда не поздно…» (Белявский, Эрштрем, 1968: 2).

Столько же тепло была встречена эта картина и в журнале «Искусство кино», где кинокритик Инна Левшина (1932–2009) утверждала, что «Три тополя на Плющихе» — заметное явление в жизни экрана нынешнего года. И немалую роль в этом сыграл актерский дуэт Т. Дорониной и О. Ефремова, ставший сердцем картины, точно выражающей сценарий А. Борщаговского — новеллу о несостоявшейся любви, о тоске по духовности жизни. Нельзя не отдать должное режиссуре Т. Лиозновой, ее привязанности к деталям

быта, ее режиссерскому точному глазу и ненавязчивому юмору в этом бытописании. Но, видимо, без Дорониной фильм мог бы и не стать таким проникновенно–психологическим, эмоционально–сильным» (Левшина, 1968: 34).

«Три тополя на Плющихе» оказались в числе наиболее востребованных советских кинолент и в XXI веке. Киновед Лидия Кузьмина считает, например, что «если творчество Лиозновой – убедительное повествование о человеческой нравственности, то это – самая лиричная и волнующая его часть» (Кузьмина, 2010: 266).

А С. Кудрявцев считает, что «честная и убедительная городская мелодрама Татьяны Лиозновой представляется не только до сих пор трогающей душу историей несостоявшейся любви, как бы нашим вариантом "Мужчины и женщины" (никуда не деться от этого вечного сравнения с французами!), но и своеобразной лебединой песней прощания с "летом 60–х". ... Вот и в едущем такси "дворники" не справляются с потоками воды на лобовом стекле, а выглядящая старше своего возраста (Дорониной во время съёмок не было ещё 34–х лет) простая русская женщина Нюра затягивает такую грустную песню "Опустела без тебя земля...", в которой поётся, помимо всего, и о французском (!) лётчике и писателе Экзюпери... Экзистенциальная ситуация по–советски: вместо палящего зноя Камю – проливной дождь, а взамен сартровской "тошноты" – комок в горле от рвущихся наружу слёз» (Кудрявцев, 2006).

Зная, что зрители по–прежнему любят этот фильм, и Татьяна Лиознова незадолго до своей кончины успела отдать на его колоризацию, которая, на мой взгляд, была сделана очень тактично...

Приведу только два характерных зрительских мнения:

«Чем взрослее становишься, тем глубже понимаешь это творение, этот шедевр. И с каждым просмотром открываешь для себя его вновь и вновь. Впервые я увидела "Три тополя...", когда мне было лет шестнадцать. Что в таком возрасте можно понять... Вечный фильм о вечном» (Татьяна).

«Фильм, после которого на душе и тревожно, и больно, и светло и хочется завыть по–бабьи, чтоб соседи сбежались. Чистый, пронзительный по глубине чувств фильм. Действительно ни одной любовной сцены, никакого намека на сексуальность, ни одного слова о любви, а фильм весь пронизан этим чувством. Это, пожалуй, единственный фильм, где музыка стала полноправным героем. Вопрос, почему же он не признался, что именно та песня, которую она пела, была и ему близка, так и остался без ответа. Какая щемящая, рвущая душу на куски песня. Была бы другая песня, был бы другой фильм. Подруга рассказывала, что когда уже не в первый раз смотрела этот фильм с бабушкой, та так хотела, чтобы Анна нашла ключи, что все время подсказывала Анне, где ключи лежат. Как же хочется, чтобы нашла она свое счастье. Пытаюсь представить, чтобы могло быть, найди она вовремя эти ключи. И почему–то ничего не получается, значит все правильно, значит все так и было» (Елена).

Мой ласковый и нежный зверь. СССР, 1978. Режиссер и сценарист Эмиль Лотяну (по мотивам повести А. П. Чехова "Драма на охоте"). Актеры: Галина Беляева, Олег Янковский, Кирилл Лавров, Леонид Марков, Светлана Тома, Григоре Григориу и др. **26,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эмиль Лотяну (1936–2003) поставил девять полнометражных игровых фильмов, два из которых («Табор уходит в небо» и «Мой ласковый и нежный зверь») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Доказано на практике, что ранние произведения классиков легче поддаются экранизации, чем их последующие шедевры. Ведь подняться до уровня шедевра — задача, посильная только талантливому художнику.

И здесь можно идти разными путями. Можно следовать Никите Михалкову, поставившему фильм «Неоконченная пьеса для механического пианино» по мотивам одной из первых пьес А.П. Чехова так, что экранизация смогла сконцентрировать в себе основные темы зрелых произведений великого классика.

А можно, подобно Эмилю Лотяну в фильме «Табор уходит в небо», раскрыть поэтический романтизм ранних рассказов А.М. Горького, исходя только из этого периода творчества писателя.

Какой же метод использует Эмиль Лотяну в своей картине «Мой ласковый и нежный зверь», поставленной по мотивам повести Чехова «Драма на охоте»?

В интервью, данном во время съемок, режиссер говорил о своем стремлении «снять пародийный слон чрезмерных страстей, сделать сценарную основу более прозрачной и легкой», но «оставить ощущение надвигающейся катастрофы, вечной драмы несоответствия душевных порывов и жизненных обстоятельств».

Да, Эмиля Лотяну, признанного поэта в литературе и кинематографе, всегда привлекали сильные, яркие, самобытные характеры и чувства («Это мгновение», «Лаутары»). В «Таборе...» поэзия и романтика заложены уже в литературном первоисточнике, и буря страстей, фантазии, цвета, света и музыки, которая разыгрывалась на наших глазах, была органично связана с прозой Горького.

Но кто же возьмется утверждать, что ранний Горький близок к раннему Чехову? Поэтому попытка создать на основе «Драмы на охоте» поэтический фильм кажется спорной. Безусловно, эта повесть, проникнутая элементами пародии, не типичной для А.П. Чехова. Но уже в ней чувствуется истинно «чеховское»: ирония автора по отношению к сюжету, жанру, криминальной мелодрамы, Камышеву. Последний, в свою очередь, наделен иронией к остальным действующим лицам, включая себя.

И вот эти немаловажные составляющие повести (начиная с ее названия) вошли в «слой», от которого режиссер стремился избавиться.

Так возник на экране благородный «ласковый и нежный» следователь Камышев (Олег Янковский), утративший свое непривлекательные черты и юная обаятельная Ольга (Галина Беляева), настолько прекрасная в непосредственности и простоте, что кажется нелогичным ее открывшаяся в финале «коварная сущность».

Даже вовсе Неприглядный тип – распутный пьяница граф Карнеев (К. Лавров) изображен не таким уж плохим, добродушным, безобидным и смешным чудаком. Зато управляющий имением Урбенин (Л. Марков) в картине неожиданно представлен как человек, способный избить жену (и это при его-то кротости!), хотя в повести недвусмысленно дается понять, что избиение — не более, чем фантазия Ольги...

В целом сюжет остался неизмененным. Драма одаренной личности — следователя Камышева, растрачивающего себя попусту в фактическом бездействии. Драма молодой провинциалки Оленьки Скворцовой, не устоявшей перед соблазном «избранного общества», принявшей его законы: ложь, обман, измену, неуемную жажду богатства и наслаждений. Смещены лишь некоторые акценты. Но они, как мы видим, далеко не маловажны для проникновения в суть чеховской стилистики.

В очень (так и хочется сказать чересчур) серьезном, проникнутом грустными, элегическими тонами тоски по усадебной «романтике» и многозначительной символикой фильме трудно уловить критические чеховские пассажи, настолько возвышены, ласковы и нежны главные герои картины. Любуясь полуразрушенной усадьбой, запушенным парком и заросшим прудом, авторы картины уводят зрителей в сторону от чеховской иронии...

Правда, оператор Анатолий Петрицкий, проявивший себя, как художник масштабного, эпического размаха («Война и мир»), обнаружил в камерном сюжете абсолютное чувство гармонии и красоты, безукоризненное владение цветописью и ощущением света, то ярко выхватывающего из темноты искаженные, фантастические формы, то мягко, легко обволакивающего воздушные портреты и пейзажи всех времен года.

Колоритно и сочно изобразил Г. Григориу «иностранца» и негодяя Калидиса, удачно сделав лейтмотивом роли его невообразимую прожорливость. Намного меньше, чем в повести, уделено внимания цыганке Тине (С. Тома). Но эффектный эпизод, когда из темноты, чуть подкрашенной желтизной свеч, среди шумного хора доносится к Камышеву чистый, волшебный голос Тины, песней изливающей всю душу и любовь, запоминается надолго.

Юной дебютантке Галине Беляевой особенно удались начальные сцены фильма, когда ее героиня буквально слита с природой. В последующей части картины в игре актрисы временами все же чувствуется какая-то внутренняя напряженность, излишняя театральность.

Неотделимой частью образной ткани фильма стала музыка Э. Доги, особенно эмоциональной в одной из центральных сцен фильма – танце новобрачных, вернее, «неравнобрачных» – старика Урбенина и Ольги...

Итак, перед нами одновременно и похожие (сюжет, действующие лица), и различные (стилистика, образный строй) произведения. Но стилистика изменила слишком многое. И, думается, несмотря на частные удачи, «поэтизация» и «романтизация» чеховской повести оказалось ей во многом чужеродным...

В год выхода фильма «Мой ласковый и нежный зверь» в прокат в статье, опубликованной в журнале «Советский экран», отмечалось, что «кинематографический стиль Лотяну, романтический, приподнятый, живописный (и вместе с тем не лишенный некоторой манерности, пряности, красивости, подчас теснящей красоту), пришелся кстати чеховской вещи, весьма точно передал ее литературный возраст. Стремясь сделать зрелищный, привлекательный для самой широкой аудитории фильм, режиссер вовсе не поступился смыслом произведения» (Новиков, 1978: 6).

И уже в XXI веке киновед Лидия Кузьмина еще раз напомнила читателям «Режиссерской энциклопедии», что «картина «Мой ласковый и нежный зверь», опасно балансирующая на грани между заурядной мелодрамой и тонкой, драматической историей взаимоотношений, оказалась понятной и привлекательной для зрителя» (Кузьмина, 2010: 273).

Мнения сегодняшних зрителей о фильме часто полярны:

«За»:

«Когда смотришь этот фильм, ты понимаешь, что это не просто трогательная драма о любви, а целый живущий мир. Мир как внутренний, так и внешний. И самое трогательное существо, живущее в этом мире – Оленька. Существо, переполненное любовью и лаской, существо наивное и беззащитное против этого жестокого мира. Все герой играют с нею, как с игрушкой, но никто по–настоящему не поймет, что красивая, добрая Оленька – любящий и сильный человек. Сильна она в душе и ее любовь настолько прекрасна, что облагораживает весь фильм. И великолепная игра актеров, и сам фильм потрясающие!» (Е. Достоевская).

«Фильм очень сильный! Как бесподобна показана тонкая грань между красотой и уродством.. Как персонаж, Оленька доказывает, что самые красивые цветы растут в навозе (простите за мой французский). Цветок красив, но аромат... Какой бы красавицей ни была Оленька, но происхождение наложило отпечаток на ее внутренний мир. Оленька – чудовище. Лично я всегда смотрю фильм и не вижу ее красоты, я вижу извращенность, порочность и испорченность ее души» (Елена П.).

«Против»:

«А мне этот фильм совсем не понравился. Не касаясь сюжета, скажу только, что к творчеству Антона Палыча Чехова отношусь спокойно. Почти равнодушно. ... Эмиль Лотяну, явно "переперчил" с цыганщиной. Вольного народа в фильме чересчур много, а ведь они только фон происходящего. Теперь о Галине Беляевой. Очень красивая девушка, но как актриса, по моему субъективному мнению, просто "светила личиком". ... Вывод. Не самое лучшее произведение Чехова, не самая лучшая постановка Лотяну, проходные роли Лаврова, Маркова, Янковского, Беляевой. ... В общем и целом, если убрать музыкальный ряд, то фильм откровенно слабый» (Андрей).

Семья Ивановых. СССР, 1975. Режиссер Алексей Салтыков. Сценарист Юрий Нагибин. Актеры: Нонна Мордюкова, Николай Рыбников, Ольга Прохорова, Николай Ерёменко, Александр Хвыля, Алла Ларионова, Олег Видов, Гурген Тонунц, Фёдор Одиноков, Евгений Шутов и др. **25,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Салтыков (1934–1993) за свою творческую карьеру поставил 16 фильмов, десять из которых («Друг мой, Колька!», «Председатель», «Бабье царство», «Директор», «Возврата нет», «Семья Ивановых», «Сибирячка», «Полынь – трава горькая», «Емельян Пугачев», «Крик дельфина»), вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Мелодрама «Семья Ивановых» задумывалась авторами как серьезная картина о рабочем классе и основной ее пафос был направлен на уважение к человеку физического труда и ориентацию молодежи на рабочие профессии.

Однако советская пресса встретила «Семью Ивановых», мягко говоря, без восторга.

К примеру, кинокритик Евгений Громов (1931–2005) с сожалением писал в журнале «Искусство кино»: «Фильм вышел на экран. Появились первые газетные рецензии – в «Труде», «Комсомольской правде», «Вечерней Москве», «Советской культуре», затем в «Правде». Большинство рецензентов в разной тональности практически писали об одном: фильм не удался. Отмечаемые в статьях драматургические и режиссерские просчеты картины порою были столь разительно элементарны, что их, казалось мне, не могли допустить авторы «Председателя». ... произошла катастрофа: как художественное произведение фильм не состоялся» (Громов, 1976: 32, 41).

В таком же критическом ключе был и статья в «Советском экране». И здесь, на мой взгляд, не поспоришь: «Семья Ивановых» была оглушительной творческой неудачей Алексея Салтыкова (1934–1993) и Юрия Нагибина (1920–1994)...

Мнения зрителей XXI века о «Семье Ивановых» можно четко разделить на «за» и «против».

«За»: «Очень интересный фильм, такой жизненный, актёры снимаются как–то легко, прямо как будто сливаются с образом своих героев. Да ещё какие актёры, один лучше другого» (Татьяна).

«Против»: «Фильм откровенно слабый, финал просто чудовищный. Конечно, это не вина замечательных актеров» (Валентина). «Смотрел в молодости, еще тогда фильм убил своей советской фальшивостью – такая агитка про рабочий класс и про то, что у " нас все хорошо прекрасная маркиза...". ... Сейчас случайно посмотрел – точно такое же впечатление. Откровенно слабый фильм с фальшивым примитивным сюжетом» (Алекс).

Сердце не прощает. СССР, 1961. Режиссеры Владимир Довгань и Иван Кобозев. Сценаристы Анатолий Софронов, Иван Кобозев. Актеры: Софья Павлова, Аркадий Толбузин, Софья Зайкова, Зоя Фёдорова, Михаил Пуговкин, Павел Волков, Сергей Никоненко, Николай Крючков и др. **25,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Довгань (1929–2006) поставил семнадцать фильмов, четыре из которых («Грозные ночи», «Сердце не прощает», «Трое суток после бессмертия», «Гибель эскадры») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Иван Кобозев (1910–1970) сумел поставить всего два полнометражных игровых фильма, и только картина «Сердце не прощает» сумела войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Когда–то популярную, но, увы, ординарную советскую мелодраму про колхозников и браконьера под многозначительным названием «Сердце не прощает» зрители сегодня уже практически забыли, картина начисто выпала даже из интернет–просмотров...

Любовь моя, печаль моя. СССР–Турция, 1979. Режиссер и сценарист Аждар Ибрагимов (по мотивам пьесы Н. Хикмета "Легенда о любви"). Актеры: Тюркан Шорай, Алла Сигалова, Фарук Пекер, Йылмаз Дуру, Армен Джигарханян, Владимир Самойлов, Анатолий Папанов, Всеволод Санаев, Адиль Искендеров, Ирина Мирошниченко, Арчил Гомиашвили и др. **25,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Аждар Ибрагимов (1919–1993) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, из которых только революционной драме «26 бакинских комиссаров» и романтической мелодраме «Любовь моя, печаль моя» удалось войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

Некая Восточная правительница, чтобы спасти сестру от болезни, жертвует своей красотой...

В год выхода мелодрамы «Любовь моя, печаль моя» в кинопрокат журнал «Советский экран» опубликовал в целом положительную рецензию, где отмечалось, что в фильм занят ансамбль талантливых актеров, и при этом «нельзя не отдать должного интересному пластическому решению картины, его зрелищности, постановочной пышности» (Гусейнов, 1979: 4).

«Любовь моя, печаль моя» не забыта и современными зрителями:

«Смотрела фильм в детстве. По–настоящему затронул. ... Пересмотрела недавно – не разочаровал. Красивый, умный психологический фильм» (Веронит).

«Любовь, красота, прохлада и запах роз. И все красивы и уместны в своих ролях. И ещё – это один из тех фильмов, которые открыли лично для меня мир Востока» (Кромешина).

Отчий дом. СССР, 1959. Режиссер Лев Кулиджанов. Сценарист Будимир Метальников. Актеры: Вера Кузнецова, Людмила Марченко, Николай Новлянский, Валентин Зубков, Нонна Мордюкова, Люсьена Овчинникова, Петр Кирюткин, Пётр Алейников, Елена Максимова и др. **25,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Лев Кулиджанов (1923–2002) поставил 10 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Дом, в котором я живу», «Отчий дом», «Когда деревья были большими») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Среди самых успешных в прокате фильмов Л. Кулиджанова – мелодрама «Отчий дом», в которой столичная студентка, взятая приемными родителями из детского дома, внезапно узнает, что у нее нашлась настоящая мать...

Отзывы советской прессы об этом фильме в свое время были весьма одобрительными. А в «Краткой истории советского кино» утверждалось, что «фильм «Отчий дом», теплый и поэтичный, подкупает зрителя любовным отношением автора к людям, а также хорошим знанием сельской жизни во всех ее бытовых подробностях» (Грошев и др., 1969: 401).

А вот отзывы нынешних зрителей об «Отчет доме» неоднозначны:

«Как я люблю этот фильм! Кулиджанов – просто бесподобный мастер. Так мягко, сердечно рассказать в общем–то типичную для своего времени историю. Мне кажется, этот фильм ненамного уступает "Дому, в котором я живу". Марченко чудесно играет Таню, которая выросла прекрасной, хорошо воспитанной девушкой, ну а председатель... Ну, какая бы девушка не влюбилась в Зубкова?!» (Элина Г.).

«Душевный фильм. Он неяркий, но запоминается. Очень красивы все люди. И ситуация там такая сложная описана – действительно, девочка даже не знала, что живет с чужими людьми, для нее это был просто шок. И потом ее приемные родители для себя приняли такое сложное и трудное решение – отпустить ее в деревню, к родной матери. Понятно, что насовсем сразу она там не останется (ей и доучиться надо), но уже видно по фильму, что в их отношениях "лед тронулся", что девочка кое–что поняла для себя, да и мать тоже разобралась в чувствах дочери» (Инес).

«Посягать на классику как–то не принято, но мне, при неоспоримых достоинствах фильма, многое показалось не просто недосказанным (это оправданно как прием – пусть зритель сам додумывает), а натянутым и неестественным. Нежизненный сюжет... По большому счету – это талантливо сделанная агитка за деревню. Конец пятидесятых, молодежь надо чем–то завлекать на село. А сюжет с обретением матери, родных корней здесь вторичен, он лишь фон. И не раскрыт, потому что тема другая... Ни одного разговора с матерью о том, как и почему она ее потеряла, как искала, о погибшем на войне отце, о большой деревенской семье, о том, какой она в раннем детстве была – матери всегда что есть рассказать своему ребенку о нем, начиная с того, как он в животе себя вел, как его ждали... Ни расспросов о ее жизни. Только – "Садись, дочка, кушай". Больно матери, что ее другие вырастили? Да она им в пояс должна поклониться, время–то какое было! "Обидки" психологически неоправданны. Тем более что женщина она много пережившая, вроде бы мудрая – вон как справедливо рассудила с домом для Нюрки. Впрочем, повторяю, если исходить из целей... – вернуть грамотную молодежь в деревню, то с задачей режиссер справился блестяще. Это прошло как 25–й кадр и не осознается зрителями аж полвека спустя» (Лариса).

Урок жизни. СССР, 1955. Режиссер Юлий Райзман. Сценарист Евгений Габрилович. Актеры: Валентина Калинина, Иван Переверзев, Ольга Аросева, Георгий Куликов, Маргарита Юрьева, Виктор Авдюшко, Евгений Весник и др. **25,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юлий Райзман (1903–1994) за свою долгую карьеру поставил 19 полнометражных игровых фильма, многие из которых («Поезд идет на восток», «Кавалер Золотой звезды», «Урок жизни», «Коммунист», «А если это любовь?», «Твой современник», «Странная женщина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

...Наташа бросила учиться в вузе, поехала с мужем Сергеем на стройку, а там ее ожидали серьезные испытания...

Советские кинокритики оценили мелодраму «Урок жизни» неоднозначно.

К примеру, отмечалось, что «артист И. Переверзев в трактовке Ромашко несколько утрировал отрицательные черты в его характере. В результате Ромашко в некоторых сценах фильма – не человек сложного и неуравновешенного характера, а просто зарвавшийся зазнайка» (Грошев и др., 1969: 395). Зато авторам «удалось создать впечатляющую картину бурного строительства, предающую радость и красоту людского труда» (Грошев и др., 1969: 395).

Так или иначе, но дидактичный «Урок жизни», заслоненный последующими нашумевшими работами Юлия Райзмана, постепенно ушел в тень его кинематографического творчества.

Мнения нынешних зрителей об «Уроке жизни» полярны:

«Фильм суперский! А самое главное – очень поучительный для людей, которые стали "большими начальниками". Фильм о смысле жизни, о дружбе и о настоящей любви! Первый раз сейчас посмотрела и просто в восторге, на всю жизнь запомнится... Вот оно советское кино! И актеры замечательные!» (Виктория).

«Фамилии создателей фильма – сплошь классика, а фильм – оскомина. Не знаю, как его зрители воспринимали раньше, а сейчас смотреть невозможно, скулы сводит. Главная героиня просто ходячая доска почета, все остальное сплошная фальшь» (Н. Морозова).

«Ох, и не люблю я такие фальшивые мелодрамы, да и актерские работы, по-моему, далеко не лучшие. Все в этой ленте пропахло нафталином, все выглядит надуманным. Переверзев явно переигрывает, дает на экране театральщину в самом худшем смысле этого слова» (Никон)

Сорок первый. СССР, 1956. Режиссер Григорий Чухрай. Сценарист Григорий Колтунов (по одноименному рассказу Бориса Лавренева). Актеры: Изольда Извицкая, Олег Стриженов, Николай Крючков, Николай Дупак и др. **25,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Знаменитый режиссер Григорий Чухрай (1921–2001) за свою долгую жизнь поставил всего шесть полнометражных игровых фильмов, и все они («Сорок первый», «Баллада о солдате», «Чистое небо», «Жили–были старик со старухой», «Трясина», «Жизнь прекрасна») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Экранизация рассказа Б. Лавренева стала сенсацией оттепельного 1956 киногода: впервые за долгие годы (предыдущая экранизация «Сорок первого» была сделана Яковом Протазановым в 1927 году) белый офицер был показан на экране не как карикатурный и/или злобный враг, а любящий и страдающий Человек.

Фильм Г. Чухрая подвергся критике со стороны «истинных большевиков». Даже автор сценария «Сорок первого», увидев готовый материал, возмущенно доложил «наверх», что его честное имя запятнано этой чуть ли не белогвардейской режиссерской трактовкой...

Киновед Нея Зоркая (1924–2006) писала о «Сорок первом» так: «Время, «которое навсегда ушло от нас и навсегда осталось с нами», — слышится за кадром. Как живое, дорогое воспоминание, возникает в фильме революционная эпоха. Здесь нет колючих, контрастных красок, быта гражданской войны в его непосредственной и подчас грубой

реальности. Это — лирическое повествование, где взволнованный авторский голос звучит негромко, без резких интонаций, словно выверенный временем. И в лучших эпизодах фильма это не только не нарушает, но дает по–новому почувствовать правду гражданской войны. ... В фильме «Сорок первый», великолепно снятом С. Урусевским, цвет действительно становится тонким средством выразительности, помогает передать атмосферу происходящего... Старая, в века уходящая трагедия борьбы чувства и долга по–новому и своеобразно воплощена в «Сорок первом». Не родовая вражда, не кастовые предрассудки, даже не поле боя двух воюющих держав разделяют Марютку и горячо полюбившегося ей человека. Марютка и поручик принадлежат разным мирам, двум классам, чья напряженная битва решает судьбы будущего. Классовый инстинкт безошибочен у Марютки... Она слишком хорошо, с детства познала, какими слезами и потом пропитана большевистская правда. Она просто не смогла бы полюбить врага, белоручку, «кадета погонного», если бы не исключительные обстоятельства, в которые поставила и ее, и поручика жизнь. Их связали и путь в пустыне, и болезнь кадета, и весна на затерянном в море острове. Но при первом же серьезном разговоре о жизни открылась глубокая пропасть между героями. И когда в фильме, увлеченно рисующем молодое чувство, раскрывается этот непримиримый внутренний конфликт, тогда достигается правда эпохи и характеров, тогда возникает свежее и своеобразное толкование темы.

Интересно и тонко (особенно в первой части фильма) играет О. Стриженов, намечая образ сложный и по–своему обаятельный. Его поручик умен и смел, ему присущи и душевная чуткость, и внутренняя интеллигентность, и выдержка, которая удивляет далее видавших виды красноармейцев. ... Трогательно, задушевно передает И. Извицкая детскую непосредственность Марютки, зарождение светлого девичьего чувства. Актриса покоряет простотой и цельностью натуры. ... А в какой–то момент в сценах на острове вообще пропадает красноармеец Марютка и появляется «абстрактная» лирическая героиня. С этим связан основной недостаток фильма. Авторы вдруг утрачивают ощущение грозной эпохи, глубокой и именно социальной драмы героев, атмосферы борьбы, которая продолжается и среди синих аральских вод. Тогда точно очерченный в предыдущих частях образ поручика превращается в образ экранного «героя–любовника», нежного, мягкого, но потерявшего черты определенного социального характера. И тогда возникает идиллия на необитаемом острове, неожиданно и обидно напоминающая старые кинематографические сюжеты. Кадр, лишившись конкретных черт времени. Начинает грешить отвлеченной красивостью, в портрете исчезает главное — характеристика. И, к сожалению, так «вневременно» выглядит трагический финал, где Марютка склоняется в волнах над застреленным ею «сорок первым», а его помертвевшие губы шепчут: «Маша...». Но ведь финал «Сорок первого» на самом деле служит началом новой драмы. К выполнившей свой долг революционного бойца Марютке приближается вражеское судно, продолжается жестокая борьба миров. Этого нет в фильме. В фильме волны как бы смывают память о счастье юных любовников.

Не вина молодого талантливого режиссера в том, что он не был до конца последователен в воплощении своего интересного замысла. Слишком долго у нас делили жизнь человека на «личное» и «общественное», пока не стали терять опыт раскрытия реальных чувств, не поддающихся такому искусственному делению. Фильм «Сорок первый», пусть и не во всем безупречно, воскрешает героя революции — живого, простого человека с его сложным духовным миром. И поэтому выход фильма в свет радостен и много обещает» (Зоркая, 1956).

Кинодраматург и писатель Виктор Шкловский (1893–1984) писал о «Сорок первом», также подчеркивая классовую подоплеку рассказа и фильма: «Режиссер Чухрай талантлив, но показать себя и режиссер и актеры могут потому, что им сценарий дает материал. Зритель видит одного и того же героя по–разному. Сюжетные положения исследуют человека. Занимательность, драматичность — это правила кинематографии. И не нужно делать поступки людей легкими. Надо показывать их колебания и не прятать противоречивость человеческой души, а понимать, что именно в этой противоречивости светится будущее. Героиня «Сорок первого» убивает свое счастье во имя своей правды, во имя справедливости» (Шкловский, 1985: 424).

А авторы «Краткой истории советского кино» отмечали впечатляющее «композиционное построение фильма. Его изобразительное, особенно колористическое

решение (оператор С. Урусевский), темпераментная и впечатляющая игра актеров (О. Стриженов и И. Извицкая) – словом, все средства были использованы режиссером для того. Чтобы как можно более эмоционально передать свое отношение к той эпохе, ее событиям и участникам. Конфликт между большевичкой Марюткой и белогвардейцем Говорухой–Отроком решается в фильме как трагический. Это история «преодоления» любви во имя долга, во имя революции» (Грошев и др., 1969: 411).

Биограф Григория Чухрая – киновед и театровед Исаак Шнейдерман (1919–1991) с ироний охарактеризовал атмосферу, которая сложилась в стандартах «социалистического реализма» к середине 1950–х: «Система догматов в то время регламентировала драматургию фильмов и, в частности, предписывала характер финалов. Над послевоенной кинематографией тяготели стандарты благополучных концов. Положительные персонажи автоматически изымались из–под действия законов природы. Смертельно больные выздоравливали, пропавшие находились, убитые воскресали. Классический пример — редактирование фильма А.Г. Иванова «Звезда»: каждая следующая инстанция заставляла режиссера возвращать к жизни еще одного разведчика, и в варианте, вышедшем на экран, погибшие герои трагедийно–романтического рассказа Эм. Казакевича спокойненько прибывали в свою часть. Влюбленные герои Лавренева и Чухрая принесли на необитаемый остров все, чем жили раньше» (Шнейдерман, 1965).

Но затем, как ни странно, И. Шнейдерман и сам оказался в плену кинокритических штампов «соцреализма»: «На клочке плоской песчаной земли, затерянной в неправдоподобной синеве Аральского моря, воспроизводится классовый антагонизм, движущий историей: стихийное бедствие на время обессмыслило рознь героев. Но чем теснее сближение, тем больнее ранят их глубочайшие нравственные различия; социальные, классовые в своих истоках, эти различия грозят уничтожить чувство еще до того, как прибытие белых снова превращает любовников в непримиримых врагов. … Для героини «Сорок первого» нет и не может быть личного счастья вне борьбы за большевистскую правду, выстраданную всеми сознательными годами ее жизни, отточенную в боях и ставшую более чем убеждением — натурой, душою, страстью, — еще более всепроникающей страстью, чем любовь. Давно отшумела у нас та война, эпизод которой изображен в «Сорок первом». Давно выковано прочное социально–политическое единство народа. Но одна вековая общественная противоположность сохранилась: противоположность гражданина — обывателю, борца за общее дело — мещанину. Революционный антимещанский пафос рассказа естественно слился в фильме с протестом молодого художника против догматизма в жизни и в искусстве» (Шнейдерман, 1965).

Спустя несколько десятилетий литературовед и кинокритик Лев Аннинский (1934–2019) напомнил читателям о мировом социокультурном контексте премьеры и фестивального успеха «Сорок первого»: «По мере того, как по всему миру катилась волна шумных откликов на фильм, покровительственные оценки в нашей печати стали сменяться откровенным ликованием; начинающий мосфильмовский режиссер на глазах вырастал в мэтра с международным именем; было ясно, что–то открыл он собой, что–то ознаменовал, что–то выявил — не в старом лавреневском рассказе, уже и отснятом когда–то Протазановым, — в нас выявил что–то такое, что весь свет впился глазами в эти два километра пленки и принялся дискутировать.

Старая Европы была в восторге. «О, красное чудо!» — писали в Швейцарии. «Со времени „Потемкина“ ни один русский фильм, показанный в нашей стране, не привлек столько внимания», — клялись голландцы. В Хельсинки «Сорок первый» называли первым гвоздем в гроб догматиков от искусства; в Париже называли «голубой сказкой»… Марсель Блистен был поражен тем фактом, что этот «превосходный и довольно удивительный фильм не ставит никаких дидактических целей и не старается доказать ничего, кроме величия и силы любви». Однако европейские восторги — лишь первая, так сказать, полоса в спектре мировой оценки фильма. На краю континента восторги бледнеют; достаточно переправиться через Ла–Манш, и ликование сменяется иронией. «Мы никогда не думали дожить до такого времени, когда в советском фильме покажут обнаженное тело! — хихикали лондонские кинообозреватели. Нам казалось, что русские любят, сидя на тракторах, и обмениваются любезностями по поводу масштабов производства. Похоже, что мы все заблуждались…». … Когда «Дейли экспресс» назвала фильм Чухрая «самой успешной попыткой Советов показать свой образ жизни путем смешения пропаганды с сексом

на воде» (берем красивых артистов, окунаем их в ближайший пруд или океан, пока одежда не прилипнет к телу, — а там пусть они говорят, что угодно и т.д.) — так вот, я думаю, что и впрямь нужны были века благополучия, чтобы выработать такое непробиваемое чувство юмора, и нужно очень хорошее настроение, чтобы по поводу финального выстрела Марютки сказать: «Русские киноработники знают, что делать, когда у них налицо парень, девушка и вода».

Но оставим английский национальный характер. Вот что интересно: по мере нарастания благополучия мировой зритель все менее и менее доволен лентой Чухрая; истерзанная историей континентальная Европа растрогалась — полная наивного здоровья Америка разводит руками; то, о чем англичане говорили с аристократической иронией, американцы режут с ковбойской прямотой: они способны оценить пастельные тона пустынных и морских пейзажей и этнические типы, крупными планами снятые гениальным Урусевским, но они не понимают, при чем тут красные и белые, почему женщина стреляет в мужчину и почему жюри Каннского фестиваля дает фильму специальную премию, да еще премию за гуманизм. На разных концах Тихого океана цивилизованные кинокритики пытаются понять новый советский фильм; японцы хвалят цвет; новозеландцы вслед за своими старшими братьями англичанами потрясены тем, что русские объясняются в любви друг другу, а не тракторам; новозеландцы призывают купить фильм непременно, так как Советы доказали, что секс и политика прекрасно совмещаются. В это самое время китайская критика кипит гневом по поводу этого самого «совмещения», обвиняет Чухрая в компромиссе с буржуазным гедонизмом и называет его кинематографическим Евтушенко...

Разгадка всемирного резонанса, который имел чухраевский дебют — в том, что он сумел заинтересовать всех — и твердокаменных, и чувствительных, и усталых, и полных сил, и озабоченных, и легкомысленных, — к человечеству как целому был обращен этот загадочный фильм и разные представители человечества могли найти в нем разные примечательные черты. «Есть ли тут социалистический реализм?» — «Конечно, есть», — ответил Олег Стриженов на пресс–конференции в Тель–Авиве... «Конечно, нет, вы в этом убедитесь сами», — добавила в скобках газета «Гаарец», публиковавшая отчет.

Итак, наше кругосветное путешествие вслед за лентой Чухрая подходит к концу; в этом спектре мы видели все цвета: от ликования до иронии, от злости до умиления; но одно соединяет все эти цвета в спектр, сводит все эти мнения воедино; в одном все согласны: «Сорок первый» Чухрая что–то предвещает, что–то сдвинулось, что–то началось в советском кинематографе, что–то предчувствуется. ...

Перенесемся теперь в Советский Союз и оценим всю пикантность ситуации: в Советском Союзе нет никакого намека на дискуссию, в Советском Союзе фильм идет на–ура. Привожу заглавия рецензий в советской печати, центральной и местной: «Фильм о революционном долге»; «Революционный долг побеждает», «Фильм о мужестве и долге», «Фильм о мужестве», «Фильм о незабываемом прошлом», «Этих дней не смолкнет слава», «Горячее дыхание героических дней», «Романтика героических будней», «Героика революции», «Это не флирт».

Теперь оценим тот факт, что авторы всех этих рецензий смотрели ту же самую ленту, что и француз, сказавший: Чухрай «не старается доказать ничего, кроме величия и силы любви». Если диапазон этих расхождений покажется вам следствием одной лишь зрительской субъективности — то я прошу вас сопоставить два свидетельства одного и того же человека. Эти свидетельства тем более любопытны, что принадлежат они самому автору фильма, кинорежиссеру Григорию Чухраю.

Интервью Чухрая бельгийской газете «Ле Суар», 7 июня 1957 года: «В искусстве ничего не бывает просто. Я создавал свой фильм как артист, а не как сторонник какой–то теории». Как видим, никакой «теории».

Интервью Чухрая ашхабадской газете «Туркменская искра», 8 января 1956 года: «Мы поставили перед собой задачу — воскресить для зрителя героическую романтику незабываемых лет гражданской войны, донести до советских людей основную идею произведения — идею несокрушимой, преодолевающей все личное, верности Родине, революционному долгу». Как видим, «теория», да еще какая!

Так все же — где истина? Там ли, где парижанин Марсель Блистен видит отсутствие всякой дидактики и сплошной артистизм, и Чухрай это подтверждает? Или там, где

хабаровец Николай Рогаль видит торжество революционной идеи, и Чухрай это подтверждает? Отвечаю: и там, и здесь. В том–то и дело, в том–то удивительно свойство этого фильма (а вовсе не умения его автора давать интервью газетам), — что сама художественная плоть фильма, сама ткань его есть точнейшее воспроизведение состояния умов и настроений 1957 года — периода сложной переходности, периода смутных предчувствий и первых поисков, периода взаимопроникающих противоречивых начал, колобродящих в душах разных поколений. Фильм Чухрая выявил сложное состояние душ. ... Воистину нужна была гибкость Чухрая, подвижность и податливость его доброты, чтобы вот так естественно соединить в одном фильме жестокий героический сюжет и трогательно вписавшееся в него доброе и счастливое жизнелюбие. Здесь секрет мирового триумфа «Сорок первого»: лишь немногие благополучные и избалованные дети исторического процесса, отделенные от мировых трагедий Тихим океаном, позволили себе хихикать над таким сосуществованием тем. Там же, где пронеслись бури двадцатого века, — там Чухрая оценили» (Аннинский, 1991).

Сегодня «Сорок первый» по–прежнему нередко делит аудиторию на сторонников «красных» и «белых», но равнодушных среди зрителей нет:

«Гениальная работа Чухрая. Безусловно, лучшая роль безвременно ушедшей от нас И. Извицкой. Что касается Стриженова, то он сыграл множество великолепных ролей, но Говоруха–Отрок и Овод были, если можно так выразиться, «феноменобразующими факторами». И этот «феномен Стриженова» Олег Александрович пронёс через всю свою актёрскую жизнь, ни разу не оступившись и не сфальшивив! А утренняя сцена, где мелькнули в кадре голая нога и голая спина Извицкой, на мой взгляд, едва ли не самая лучшая эротическая сцена в нашем кино» (Е. Гейндрих).

«Не такая Марютка, чтобы за жизнь свою бояться. Убила она потому, что он белый офицер и потому что он вез в штаб секретные сведения, поэтому его белые так рьяно и искали. Полюбив этого офицера, она в какой–то мере совершила предательство перед своими. Я и говорю – что у этой любви нет и не может быть будущего. Блестящий белый офицер и полуграмотная рыбачка. Небудь этой войны, они бы и не встретились никогда, так как жили на разных полюсах, на разных этажах социальной лестницы. Их любовь может быть только вдали от всей это войны, на необитаемом острове. На этом рыбацком острове они жили и любили, как в тумане, позабыв обо всем, о том, кто они есть и что рядом гремит война. Но от нее не спрятаться. Убив его, она и себя убила. Ей теперь тоже жизни нет. Страшная война, погубленные судьбы» (Н. Волкова).

«Совковая идеология – это идеология коммунизма, потерпевшая разоблачение и осуждение всего цивилизованного мира. ... А всё–таки, что произошло бы, если б Марютка не выстрелила? ... может быть, поручик всё же смог бы заступиться за неё? ... среди белых не было ни одного порядочного человека? В какого же врага она стреляла? Она стреляла в безоружного человека, к тому же, в того, кто был ей дорог. Мне очень жаль эту девушку, и я бы очень хотела, чтобы этого выстрела не было, или был промах. Она рыдала над своим голубоглазеньким, а мы рыдаем над ней. Мне кажется, она всё же осознала то, что совершила, и её слёзы, это слёзы раскаяния. Но, увы, слишком поздно. Поэтому надо всегда всё делать сознательно, а не позволять негодной идеологии ослепить наше сознание и развратить душу» (Лина).

«Та война была даже не войной идеологий, а войной между людьми за образ жизни. Победят белые – значит, опять хорошая жизнь для них и нищета для других. Победят красные – значит, у простых людей появится надежда на лучшее. Но первые потеряют свои неимоверно раздутые блага. Как говорят, Бог велел делиться. Вы помните, что революция началась с голодных, позже названных хлебными, бунтов. Так что Марютка и голубоглазенький были врагами не только идейными, а скорее социальными. Просто идеология наложилась на социальные нужды людей» (Татьяна).

Первое свидание. СССР, 1960. Режиссер Искра Бабич. Режиссер Искра Бабич. Сценарист Татьяна Сытина. Актеры: Лидия Шапоренко, Георгий Юматов, Валентин Грачёв, Афанасий Кочетков, Ольга Маркина, Андрей Ладынин, Татьяна Пельтцер, Нина Меньшикова и др. **25,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Искра Бабич (1932–2001) за свою творческую карьеру сняла только шесть фильмов, из которых настоящими хитами стали две мелодрамы – «Первое свидание» и «Мужики!..», вошедшие в тысячу самых кассовых советских фильмов. При этом перерыв в ее столь удачно начавшейся режиссерской биографии составил 18 лет – с 1963 по 1981 год! А ведь судя по ее эмоциональным мелодрамам «Первое свидание» (1960) и «Мужики» (1981, 38,4 млн. зрителей за первый год демонстрации), у Искры Бабич был огромный потенциал стать настоящей звездой в деле постановки ярких мелодраматических историй. Но, увы, вместо этого после выхода на экраны мелодрамы «Половодье» (1962) Искре Бабич не давали ставить фильмов почти двадцать лет...

... Леша и Валя сыграли свадьбу, а потом начались проблемы с жильем и ссоры...

Эта мелодраматическая история, рассказанная в «Первом свидании», привлекла в кинотеатры 25 миллионов советских зрителей.

Мнения сегодняшних зрителей о «Первом свидании» неоднозначны.

«За»:

«Нежный, трогательный фильм» (Раиса).

«Великолепная остросюжетная мелодрама. С целым созвездием прекрасных актеров. Яркий, красивый и романтичный фильм» (Римма).

«Против»:

«Очень слабый фильм. Похож на современные сериалы. Поступки героев совершенно не убедительны, всё кое–как, скороговоркой, бегом. И атмосфера тех лет его не спасает» (Эква).

«Скучный и не трогающий фильм. Претензия на настоящее кино не удалась» (Омичка).

«На редкость фальшивый сюжет, прям даже неловко как–то...» (Зимушка).

«Фильм несуразный. Слеплен как–то неумело. Неубедительные герои и их поступки. Пил–пил мужик, потом вдруг испугался, что детей отнимут, осознал, исправился, сестру послушался. Все алкаши бы так исправлялись и раскаивались» (Скорпиольга).

Олеся. СССР, 1971. Режиссер Борис Ивченко. Сценарист Василий Дулгеров (по одноименной повести А. Куприна). Актеры: Людмила Чурсина, Геннадий Воропаев, Борислав Брондуков и др. **25,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Красочная мелодрама «Олеся» в советском кинопрокате соревновалась с воспоминаниями зрителей о «Колдунье» с Мариной Влади (36,4 млн. зрителей за первый год демонстрации) и в итоге собрала аудиторию на 11 миллионов меньше, хотя Людмила Чурсина, на мой взгляд, сыграла свою роль ярко и эффектно.

Часть сегодняшних зрителей вспоминают «Олесю» с ностальгией: «Незаслуженно забытый фильм. А ведь когда–то, в детстве, сбегали с уроков, чтобы в очередной раз увидеть на экране эту необыкновенную лесную красавицу! ... Чурсина–Олеся, непостижимая, загадочная... Надо заметить, что авторы фильма очень бережно отнеслись к прекрасной повести А.Куприна...» (Мирьям).

Но есть, конечно, и зрители, для которых ближе проза Александра Куприна: «Повесть "Олеся" – это одна из моих самых любимых книг о любви, перечитывала её много раз и всегда открывала для себя что–то новое. А вот фильм разочаровал. Может быть, всё дело в том, что те образы, которые я создала в своём воображении, абсолютно не сошлись с экранными» (Анжелика).

Чужая родня. СССР, 1956. Режиссер Михаил Швейцер. Сценарист Владимир Тендряков (по собственной повести «Не ко двору»). Актеры: Николай Рыбников, Нонна Мордюкова, Николай Сергеев, Александра Денисова, Елена Максимова, Любовь Малиновская, Леонид Кмит, Владимир Гуляев, Геннадий Юхтин и др. **24,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Швейцер (1920–2000) поставил 16 фильмов, пять из которых («Кортик», «Чужая родня», «Мичман Панин», «Воскресение», «Золотой теленок») вошли в число самых кассовых советских кинолент, и запомнился зрителям, конечно же, по

экранизациям литературной классики («Воскресение», «Золотой теленок», «Карусель», «Смешные люди», «Маленькие трагедии», «Мертвые души», «Крейцерова соната»).

«Чужая родня» – фильм, сочетающий в себе жанры мелодрамы и драмы на сельскую тему, для своего времени был довольно острой по постановке проблем.

В «Чужой родне» «рассказана история молодого тракториста Федора Соловейкова (артист Н. Рыбников). Весело работающий, любящий свое дело, жизнерадостный парень женился на красивой девушке Стеше Ряшкиной. Отпраздновали свадьбу, вдоволь попели, поплясали — и начались будни, те самые будни, с их радостями и горестями, в которых молодые люди должны познать друг друга. ... Хороший, честный комсомолец Федор Соловейков пришел в семью Ряшкиных, живущую по старым, волчьим законам. Люди эти лишь маскируются под простых, обычных советских людей, но думают только о собственном благополучии. Законы стяжательства, бессмысленного и тупого, властвуют в этом доме. Ряшкины ценят лишь «добро», сложенное в сундук, да деньги, хорошо спрятанные в потайном месте. Они стремятся жить так, чтобы не выделяться среди прочих колхозников, и вместе с тем стараются работать поменьше, повыгоднее. Свою жизненную философию они считают единственно верной и с ранних лет прививают ее дочери» (Парамонова, 1956).

Советская пресса отнеслась к «Чужой родне» в год выхода ее в прокат с большим энтузиазмом.

В год выхода «Чужой родни» в прокат киновед Кира Парамонова (1916-2005) писала, что в этой картине страсти «людей обнажены и показаны с большой художественной силой. В этом заслуга и режиссера и актеров... Во-первых, авторы не приукрашивают жизнь, не смягчают ее отрицательных сторон. В кинокартине «Чужая родня» жизнь предстала во всех ее противоречиях. Если старый, уходящий мир убедительно показан в лице Ряшкиных, то не менее ярко и интересно раскрыт и светлый, радостный мир, в котором живут наши советские люди. Во-вторых, и это самое главное, всеми возможными в кинематографе средствами авторы показывают свое отношение к борьбе, которую ведут их герои. Советский художник стоит на определенных идейных позициях и, правдиво раскрывая перед зрителем изображаемую им действительность, отстаивает эти позиции. Отсюда — ясность идейного замысла произведения, которая помогла авторам глубоко проникнуть в духовный мир своих героев, убедительно раскрыть перед зрителем их надежды, чаяния, стремления.

Фильмом «Чужая родня» авторы еще раз доказали, что советский художник обязан вторгаться и в темные стороны жизни, полным голосом говорить об отрицательных явлениях нашей действительности. И, если он это будет делать правдиво и глубоко, не смягчая серьезности конфликтов, произведение будет оптимистическим, потому что обязательно отразит закономерности нашей жизни, непременную победу добра над злом. Схоластические споры, которые порой ведутся у нас на тему, можно ли создать произведение о самых острых отрицательных явлениях, еще бытующих в нашей жизни, или сделать героем произведения отрицательный персонаж, беспочвенны и лишь отдают последнюю дань «теории бесконфликтности». ...

Как могло произойти, что все это чуждое и отрицательное не задавило в художественном произведении те светлые стороны нашей жизни, которые стали в фильме главенствующими? Как получилось, что на протяжении всего фильма развертывается драма молодого человека, на глазах у зрителя рушится счастье советской семьи, дочь обвиняет своих родителей во всех горестях и несчастьях и при всем этом фильм оптимистичен в самом точном смысле этого слова? Вот здесь-то и помогла художнику-режиссеру его творческая позиция — правильное понимание явлений действительности, активное отношение к происходящему» (Парамонова, 1956: 21-22).

Уже во второй половине 1960-х в «Краткой истории советского кино» подчеркивалось, что «авторы «Чужой родни» не замалчивают то отрицательное, что имелось еще в жизни нашей деревни. И тем не менее их фильм не вызывает уныния и безнадежности. Изображая суровую правду действительности, фильм убеждает, что мир стяжателей ряшкиных уже отошел в прошлое, а будущее принадлежит людям типа Федора» (Грошев и др., 1969: 397).

Однако сегодняшние зрители рассматривают «Чужую родню» совсем в ином ракурсе:

«А ведь совсем по–другому воспринимаются сейчас Ряшкины. Надо же было Тендрякову дать им такую заведомо "отрицательную" фамилию, да еще текст назидательно–

угрожающий за кадром – просто отвратительный. Бесподобные Сергеев и Денисова, такие настоящие, живые, мне кажется, переиграли в фильме Рыбникова и Мордюкову, с навязанными им Тендряковым комсомольскими устремлениями. Мне даже в детстве было жалко стариков» (Мила).

«Мне кажется, что в фильме очень уж утрированно показаны и жадность Ряшкиных, и злоба их. Сделали из них просто монстров. А зачем? По–моему, всё здесь шито белыми нитками. А если посмотреть на фильм с позиций сегодняшнего дня? Ведь теперь мы знаем, что колхозники выживали именно благодаря приусадебному хозяйству. В колхозе–то за работу гроши платили. Всё только палочки ставили. Отобрали и коров, и лошадей. А что взамен? И как же было хорошему хозяину не заботиться о собственном подсобном хозяйстве? Захотел бы сейчас кто–нибудь работать в колхозе за трудодни и жить впроголодь? Вопрос риторический» (Настя).

Серебряный тренер. СССР, 1963. Режиссер Виктор Ивченко. Сценарист Георгий Кушниренко. Актеры: Михаил Кузнецов, Нинель Мышкова, Алефтина Евдокимова, Вячеслав Шалевич, Сергей Ляхницкий, Анатолий Соловьёв, Юнона Яковченко и др. **24,8 миллионов зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Ивченко (1912–1972) поставил 13 фильмов, из которых 8 («Судьба Марины», «Есть такой парень», «ЧП», «Иванна», «Серебряный тренер», «Гадюка», «Десятый шаг» и «Софья Грушко») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Эмигрант Антон (Михаил Кузнецов) работает в Италии тренером по гимнастике. И вот однажды он вместе с женой-итальянкой приезжает в СССР...

Мало кто из зрителей сегодня помнит спортивно-идеологическую мелодраму «Серебряный тренер», так как она довольно быстро сошла с экранов.

Да и в год выхода «Серебряного тренера» на всесоюзный экран кинопресса его не жаловала, утверждая, что в фильме «кинематографический штамп заслоняет реальность, псевдопсихологизм призван прикрыть незнание истинной жизни и истинного спорта» (Сечин, 1963: 54).

Сегодняшних зрителей, по-видимому, не очень волнуют политические аспекты фильма, связанные с тем, что главный персонаж – эмигрант встречает в Киеве свою потерянную еще до войны дочь, их интересует «переживательная» часть картины: «Мышкова очень хороша – и красива необычайно, и играет так прочувственно! Тоже ей сочувствуешь – любит, боится одна остаться, но чемодан мужу выносит, чтоб он на родине смог остаться и не мучиться на чужбине» (М. Морозова).

Гранатовый браслет. СССР, 1965. Режиссер Абрам Роом. Сценаристы Анатолий Гранберг, Абрам Роом (по одноименному произведению А. Куприна). Актеры: Игорь Озеров, Ариадна Шенгелая, Олег Басилашвили, Владислав Стржельчик, Наталья Малявина, Юрий Аверин, Леонид Галлис, Сергей Карнович–Валуа, Григорий Гай, Павел Массальский, Ольга Жизнева и др. **24,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Абрам Роом (1894–1976) за свою долгую карьеру в кино поставил 19 фильмов, два из которых («Гранатовый браслет» и «Цветы запоздалые») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Классику немого советского кино («Третья Мещанская», «Привидение, которое не возвращается» и др.) А. Роому в послевоенные времена определенно не везло. Казалось бы, снял он правильный и идеологически выдержанный фильм про героических партизан и их не менее героического вождя Тито – «В горах Югославии» (1946), но 29 июня 1948 года «Правда» выступила с антиюгославской статьей, отношения между СССР и Югославией тут же резко испортились, и фильм А. Роома был немедленно запрещен к показу.

Это могло быть ясным сигналом режиссеру – держаться подальше от текущей международной политики, но А. Роом не успокоился и в 1951 году начал съемки

антиимпериалистической драмы «Совесть мира». И снова просчитался: решением «свыше» фильм на одну треть снятый фильм был закрыт…

Кажется, что после второго, еще более болезненного сигнала, можно было и остановиться. Но не тут–то было: неугомонный Абрам Роом в 1953 году ставит антиамериканский памфлет «Серебристая пыль», который советское руководство по политическим соображениям через какое–то время после примеры сняло с экранов…

Но, видимо, верна пословица: Бог любит троицу, после третьего удара А. Роом к заграничным политическим темам в своих фильмах больше не возвращался никогда… И даже пошел дальше: в 1960–х – 1970–х он полностью посвятил свое творчество экранизациям русской литературной классики.

Самым успешной работой Абрама Роома этого периода и стала мелодрама «Грантовый браслет».

В год выхода «Гранатового браслета» на экран кинокритик Г. Кремлев (1905–1975) писал в «Советском экране», что «фильм крайне неровен, его трагедийно–романтические взлеты странно соседствуют с блужданием по илистому сценарному мелководью. … Неуместными звучат и прочие дополнения к рассказу: натянутые беседы о «политике», жалобы на бастующих крамольников, на извергов–подпольщиков и т.п.» (Кремлев, 1965: 6).

Однако общая оценка картины А. Роома была все–таки положительной: «Зритель «проголосовал» за «Гранатовый браслет», выстаивая в очередях у касс кинотеатров. Этот фильм – не дословный, а творческий перевод талантливой повести на язык экрана. Здесь есть и допустимые отклонения от оригинала и кое–какие просчеты. Но главное и определяющее здесь то, что в фильме чувствуется живая душа купринского рассказа – трепетная, страстная, покоряющая своим очарованием» (Кремлев, 1965: 7).

И уже в XXI веке С. Кудрявцев, на мой взгляд, справедливо ощутил в «Гранатовом браслете» «минорную, мизантропическую, обречённую ноту в повествовании об утраченной любви, которая вроде как мелькнула на мгновение, осветила внезапным светом, пронзила душу неясным томлением – и тут же пропала поспешно, исчезла безвозвратно, улетучилась в никуда, словно её и не было вообще», и «Гранатовый браслет» – фильм «о потерянной любви, которая не может окончиться не трагически для того, кто давно и безнадежно любит, но и оставшаяся в живых испытывает ещё большее страдание, вдруг осознав, что навсегда лишилась пропущенного ею удивительно нежного и искренне верного чувства» (Кудрявцев, 2015).

Поклонников у «Гранатового браслета» немало и сегодня:

«Удивительный фильм. Такой тонкий, нежный и трагический рассказ о любви. Какой замечательный артист был Игорь Озеров. Почти без слов смог передать, что и неразделённая любовь – это тоже счастье. Но не всем дано это понять. В конце фильма невозможно сдержать слёзы» (Настя Л.).

«Какой фильм! Какая блистательная игра актёров и режиссура! Шедевр. Можно бесконечно смотреть и не насытиться аурой великого искусства, подаренного нам мастерами советского кино. У меня нет желания смотреть современную гнусность, но всегда с упоением смотрю неповторимую классику, ушедшую навсегда» (И. Сибиряков).

«Фильм "Гранатовый браслет" мне понравился. Музыка и игра актеров замечательны» (Таинственная незнакомка).

«Я люблю произведения А. Куприна, и, как мне кажется, «Гранатовый браслет» - очень удачная экранизация. Здесь всё радует: и актерские работы, и работа художников, и музыка» (Олеся).

Чужая беда. СССР, 1961. Режиссер Ян Фрид. Сценарист Григорий Бакланов. Актеры: Михаил Кузнецов, Дзидра Ритенберга, Лилия Гриценко, Виктор Хохряков и др. **24,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Ян Фрид (1908–2003) поставил 16 полнометражных фильмов, пять из которых («Любовь Яровая», «Двенадцатая ночь», «Чужая беда», «Зеленая карета», «Прощание с Петербургом») в тысячу самых популярных советских лент. Большую часть своей жизни Ян Фрид экранировал классические пьесы и оперетты. Костюмная музыкальная мелодрама «Зеленая карета», действие которой разворачивается в первой половине XIX века, пользовалась большим успехом у аудитории.

Председатель передового колхоза ушел жить к любовнице… Но все за него переживали… Как он там?

Иногда забвение популярного прежде советского фильма объясняется эмиграцией и или бегством на Запад одного из его авторов или актеров.

Колхозная мелодрама «Чужая беда» – не их числа. Никто никуда не сбежал, более того режиссер Ян Фрид (1908–2003) и до «Чужой беды» и после нее прославился яркими экранизациями зарубежной классической театральной драматургии («Двенадцатая ночь», «Собака на сене», «Дон Сезар де Базан», «Тартюф») и оперетт («Летучая мышь», «Сильва»).

«Чужая беда» просто тихо сошла с экранов и была забыта всеми – и киноведами, и зрителями…

Высота. СССР, 1957. Режиссер Александр Зархи. Сценарист Михаил Папава (по одноименному роману Евгения Воробьёва). Актеры: Николай Рыбников, Инна Макарова, Геннадий Карнович–Валуа, Марианна Стриженова, Василий Макаров, Борис Ситко, Сергей Ромоданов, Елена Максимова, Лев Борисов и др. **24,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Зархи (1908–1997). Число снятых игровых полнометражных фильмов: 21, многие из которых («Горячие денечки», «Павлинка», «Высота», «Люди на мосту», «Мой младший брат», «Анна Каренина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Мелодрама «Высота» – вторая по популярности (после «Анны Карениной») работа Александра Зархи, успех которой был во многом обеспечен актерским дуэтом Николая Рыбникова (1930–1990) и Инны Макаровой (1926–2020).

Картина была хорошо встречена как зрителями, так и прессой.

В год выхода «Высоты» в прокат кинокритик Людмила Погожева (1913–1989) хвалила и фильм, и актрису Инну Макарову, утверждая, что «в ее новой героине – Кате – есть что–то от Любви Шевцовой: так же непосредственность, жизнерадостность, озорство. И в то же время она совсем иная – внутренне очаровательная, женственная, бесконечно милая, за что охотно прощаешь ей и грубоватость и излишнюю резкость. Эта роль сыграна И. Макаровой с присущим ей блеском, легкостью, непринужденностью» (Погожева, 1957: 11).

Авторы «Краткой истории советского кино» отмечали, что «фильм «Высота», «несмотря на некоторую слабость драматургической композиции, достойно продолжал лучшие реалистические традиции советского киноискусства» и производственной темы (Грошев и др., 1969: 396).

Уже в XXI веке киновед Евгений Марголит отметил, что «человека здесь возвышают, в буквальном смысле возносят на высоту – и преображают тем самым – созидательный труд и любовь в равной степени. Любовь здесь тоже труд – труд души. Оба сюжета – производственный и лирический – оказываются в «Высоте» безупречно зарифмованы» (Марголит, 2010: 185).

«Высота» остается одним из самых востребованных советских фильмов и сегодня, о чем красноречиво свидетельствуют ее постоянные телепоказы практически по всем центральным каналам.

И зрителям XXI века «Высота» продолжает нравиться:

«Вот удивительно, сюжет и вправду – самый обычный сюжет для соцреализма. Но почему я несколько раз пересматривала этот фильм? И сама через некоторое время ответила на этот вопрос: потому что завораживают сцены дуэта Макаровой и Рыбникова, потому что очень романтичным получился образ Николая, потому что нравится, как показана семья и образ жизни старого рабочего судостроительного завода. Так, наверное, могли жить только потомственные интеллигенты, но этот образ жизни предлагался, как пример для подражания, простым рабочим семьям. На мой взгляд, в целом, если отбросить большие и мелкие недостатки, фильм получился добрым и красивым, после него на душе становится светло» (Людмила).

«Когда смотрю этот фильм, мне вспоминается сразу одна картина. Кто художник, не знаю. Но картина, кажется, тоже называется "Высота". Там, в картине, парень и девушка

поднимаются по какой–то железной лестнице все выше и выше. Парень оборачивается к ней. Кажется, он ее спрашивает, не страшно ли ей. Ее кудри развеваются на ветру, ей страшно и весело. Красиво. Я не являюсь приверженцем социализма. Но не могу не согласиться, что в искусстве социалистического реализма (при всех ее недостатках) есть здоровая, чистая, жизнеутверждающаяся сила. Особенно это очень сильно контрастирует с искусством нашего времени... Время пошлости, безвкусицы, изощренного цинизма. Николай Рыбников – это, вообще, живое олицетворение соцреализма» (Цербер).

Песня первой любви. СССР, 1958. Режиссеры Лаэрт Вагаршян и Юрий Ерзинкян. Сценарист Яков Волчек. Актеры: Хорен Абрамян, Грачья Нерсесян, Вагарш Вагаршян, Эмилия Судакова, Семён Соколовский и др. **24,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Лаэрт Вагаршян (1922–2000) за свою творческую карьеру поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, из которых только один – «Песня первой любви» – вошел в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Юрий Ерзинкян (1922–1996) поставил 17 полнометражных игровых фильмов, но в тысячу самых кассовых советских кинолент вошла у него только «Песня первой любви».

В «Истории советского кино» с сожалением отмечалось, что в фильме «Песня первой любви» сценарный «замысле был сужен. Из... многопланового сценария с широким охватом жизненных явлений был выкроен рассказ об эстрадном певце, вокруг которого разыгралась мелодраматическая история» (История советского кино. Т. 4. М., 1978. С. 203).

Но мелодрама «Песня первой любви» стала популярной во многом именно благодаря джазовой музыке, которая в конце 1950–х была новинкой советского «оттепельного» кино. И кто знает, как сложилась бы судьба Лаэрта Вагаршяна и Юрия Ерзинкяна, если бы они задумали тиражировать свой успех, снимая все новые романтичные «джазовые истории». Но, увы, их режиссерский дуэт вскоре распался, каждый из них пошел своим кинематографическим путем, на котором зрительского признания уже не было никогда...

У «Песни первой любви» и в XXI веке есть горячие поклонники:

«Это замечательная песня и фильм превосходный. А песню эту я пою с того момента, когда заговорил. Эта песня – песня всех времен и народов. Слушая эту песню и смотря этот фильм, мысленно окунаешься в атмосферу тех дальних времен и ощущаешь себя маленькой составной частью большой и очень дружной страны под названием СССР. На сегодняшний день нет страны СССР, но остались песни и фильмы, которые, на мой взгляд, необходимо не только беречь, но и периодически транслировать и показывать. Быть может, она поможет всем людям бывшего Союза стать добрее и уважать друг к друга» (Р. Кардашян).

«Очень долго мне эта картина казалась слезливо–музыкальной мелодрамой, на манер индийских, с банальнейшей фабулой, но с прекрасной музыкой и вокалом. И вдруг в какой–то момент дошло, что героиня плачет в последнем кадре, возможно, вовсе не от счастья с долгожданным возвращением блудного супруга. Наоборот – только–только встретила настоящего человека, казалось, жизнь готова вернуть ей должок за несчастную семейную жизнь. И на тебе: вернулся этот обормот, Валентино недорезанный. На месяц или на неделю? Сказка кончилась, и в жизни просвета больше не будет. Тут заплачешь. И простенькая мелодрама стала жизненной трагедией. За такое "двойное дно" уважаю авторов еще больше» (Игого).

Но, встречается, конечно, и ироничное отношение к этому фильму: «Ну, вот оно армянское кино на индийский манер! (танцев, правда, не хватает, но их, видимо, всё время ереванский дождь заменяет). Зато Хорен Абрамян прямо вылитый Радж Капур! Птички... Песни жаль. Действительно прекрасные песни, музыка, великолепное исполнение. Теряется это на фоне сюжета... Ну, и архитектора, конечно, жаль. До слёз. Как его Рузанна отшивала–то. "Уходите!"... Классика жанра! Из артистов больше всего почему–то запомнился шарфик из органзы. Вся соль в нём» (Баргузин).

Каждый вечер в одиннадцать. СССР, 1969. Режиссер Самсон Самсонов. Сценаристы Эдвард Радзинский, Анар Рзаев (по мотивам рассказа А. "Я, ты, он и телефон").

Актеры: Михаил Ножкин, Маргарита Володина, Алла Будницкая, Зоя Степанова, Изольда Извицкая и др. **24,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Самсон Самсонов (1921–2002) поставил 20 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Оптимистическая трагедия», «Огненные вёрсты», «За витриной универмага», «Каждый вечер в одиннадцать», «Одиноким предоставляется общежитие», «Попрыгунья», «Журавль в небе», «Танцплощадка») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Станислав (Михаил Ножкин) ради шутки позвонил по телефону наугад, ему ответил приятный женский голос... Телефонные разговоры скоро продолжились, а вскоре Станислав понял, что Людмила (Маргарита Володина) – женщина его жизни...

В годы выхода мелодрамы «Каждый вечер в одиннадцать» она вызвала насмешки советской кинопрессы.

Так кинокритик Андрей Зоркий (1935-2006) в своей рецензии в журнале «Искусство кино» писал об этой ленте так: «Нам нередко случается замечать в критическом анализе, как режиссер нс воспользовался возможностями сценария, обеднил его, что-то снял, хуже, бледнее, невыразительнее. В данном случае этого не случилось. Режиссер С. Самсонов, на мой взгляд, безупречно постиг и вполне воплотил но экране произведение Э. Радзинского. Он нашел ему абсолютно адекватную кинематографическую форму. Не случайно и актеры играют на экране мелодраматично — то слащаво, то «со слезой». Нет, не скажешь, что они нарушили замысел сценариста или режиссера. ... Да С. Самсонов точен по отношению к Э. Радзинскому, Так и надо ставить этот фильм: манерно, жеманно, с сентиментальными нажимами и примесью безвкусицы. Потому что рассказанное — неправда, столь же манерная и претенциозная. А неправде не пристало рядиться в иные одежды. У нее своя, заметная амуниция. ... Фильм «Каждый вечер в одиннадцать» принадлежит к числу «прокатных» картин. Он предусматривает «твердый зрительский успех». Этот расчет опирается и на сентиментальный сюжет, и на его интимный характер, и на естественную тягу зрителей к повествованиям о любви, о ее печалях и радостях, о красоте человеческих отношений. Этот расчет эксплуатирует явную и постоянную нехватку произведений подобного жанра. Фильм «Каждый вечер в одиннадцать», возможно, создаст у некоторых зрителей иллюзию искреннего и взволнованного слова о любви. ... Но ... здесь, мне кажется, оскорблено само представление о любви, о необыкновенном в ней. Здесь нарушено, искажено что-то серьезное и представлении о достоинстве человека. О его доброте и душевной тонкости. Вот почему, когда я слышу с экрана «хриплый, простуженный» голос Стаса, мне вовсе но хочется плакать от умиления, как плачет киногероиня, мне хочется думать о причинах, стимулирующих появление подобных «эрзац»-поэтичных и «эрзац»-лиричных фильмов» (Зоркий, 1969: 25-27).

Но вот уже в XXI веке эта довольно простая по сюжету мелодрама получила неожиданную философскую трактовку: «Фильм Самсона Самсонова «Каждый вечер в одиннадцать» уникальное для отечественного кино явление. В нем герой Михаила Ножкина эволюционирует до субъекта метапродуктивной идентичности. Это выражается в том, что он сам создает идеал, полагаясь на воображение, слух и голос, а затем воплощает идеал в зримую реальность – героиню Маргариты Володиной» (Колотаев, 2010: 22).

Однако обычные зрители – в конце 1960–х о «метапродуктивной идентичности» ничуть не задумывались. Не задумываются об этом они и сегодня:

Мнения «За»:

«Замечательный фильм. Добрый, нежный, одновременно и грустный и дающий людям надежду на возможность, нет, не на возможность, а на желание менять свою жизнь. Смотрела с большим интересом. Чудесная игра актеров. Михаил Ножкин настолько органичен, что веришь в реальность его героя. Теплое чувство оставляет этот фильм» (Т. Коновалюк).

«Просто чистый фильм... прекрасная, обаятельная Маргарита. Такой она останется всегда уже в этой ленте! ... Романтично, свежо и светло!» (Серг).

«Вы ведь заметили, что в таком доме советские женщины не жили, и телефон не может стоять прямо у моря? История специально несколько оторвана от реальности – стильная штучка... Это относится и к подбору актеров – ... каждый со своей харизмой» (К. Джаз).

Мнения «против»:

«Наискучнейший фильм. Два очень взрослых человека наивно и нудно разыгрывают любовь по телефону, словно они пятнадцатилетние школьники. Для актрисы Володиной эта роль совершенно не подходит – слишком она какая–то скучная и нудная, да и по возрасту старовата. Что касается актера Ножкина, то этот скучнейший и внешне отвратительный тип никак не похож на влюбленного и сыграл эту роль отвратительно. В фильме нет и намека на нежность и романтику, которые должны сопутствовать влюбленности» (И. Синько).

«Довольно слабый, проходной фильм. Какой–то вымученный сюжет. Ножкин играет хорошо, но без особого интереса. Володина просто не очень хорошая актриса» (Джолти).

Повесть о первой любви. СССР, 1957. Режиссер Василий Левин. Сценарист Мария Смирнова (по одноименной повести Николая Атарова). Актеры: Джемма Осмоловская, Кирилл Столяров, Владимир Земляникин, Сергей Столяров, Петр Щербаков и др. **24,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Левин (1923–1998) поставил десять полнометражных игровых фильмов, два из которых («Повесть о первой любви» и «Дочь Стратиона») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. Но главной и самой популярной работой Василия Левина стал телефильм «Капитан Немо» с Владиславом Дворжецким.

Старшеклассница Ольга решает бросить спортивную школу и поступить на работу. Но Митя не бросил подругу в беде…

Любопытно, что мелодрама «Повесть о первой любви» (1957) не вызвала особого шума в советской прессе, хотя в ней были весьма шокирующие по тем временам эпизоды: физрук открыто добивался сексуальной близости симпатичной старшеклассницы, а защитивший девичью честь своей подруги старшеклассник этим педагогом-ловеласом даже подрался…

В год выхода «Повести первой любви» журнал «Советский экран» решил вместо рецензии профессионального кинокритика дать слово обычным зрителям, которые, разошлись во мнениях.

Кому–то из них работа В. Левина понравилась безоговорочно: «Я считаю, что такие фильмы очень нужны. И молодых людей и нас, родителей, они учат многому, а самое главное – быть чуткими и внимательными. Нельзя относиться к молодежи так бездушно, как директор школы в картине «Повесть о первой любви» (Полухин, 1957: 11).

А кто–то наряду с достоинствами увидел и недостатки:

«Фильм получился удачный. Он свежо, молодо и чисто повествует о дружбе и любви и очень хорошо снят. Но есть, на мой взгляд, и досадные неудачи. … Школа показана … односторонне. Возникает недоумение – неужели в нашей советской школе только и есть такие люди, как Болтянская и Казачок?» (Павлова, 1957: 12).

«Жаль, что в этом интересном фильме есть крупные недостатки. Мне кажется, что та атмосфера травли, которая окружает Олю Кежун, не только нереальна, но и даже немыслима. … Утверждать, что у нашей советской молодежи и Болтянской с Белкиным одна и та же ханжеская мораль – неверно» (Морозов, 1957: 11).

«Достоинством фильма является, на мой взгляд, обличение бюрократов и перестраховщиков на педагогическом поприще. … Тем более досадны недостатки фильма: поверхностность в изображении школьной жизни и комсомольской организации, «скороговорка» в изображении отношений между родителями и детьми» (Шенкман, 1957: 12).

Интересно, что в конце 1950–х – начале 1960–х на экраны вышли два фильма на школьно–этическую тему: «Повесть о первой любви» В. Левина и «А если это любовь?» Ю. Райзмана. И хотя первый из них собрал в прокате на два миллиона зрителей больше, чем второй, в памяти зрителей на долгие годы осталась именно картина Юлия Райзмана.

Спустя двадцать лет после премьеры мелодрамы «Повесть о первой любви» она была весьма позитивно отмечена в «Истории советского кино»: «Это фильм о сложностях человеческих отношений, о мещанстве, мешающем счастью влюбленных, о благородных людях, вставших на защиту «первой любви». Он явился предтечей целого ряда полемических, острых фильмов, в том числе картины … «А если это любовь?» (История советского кино. Т.4. М., 1978. С. 321).

Что касается зрителей XXI века, то многим из них «Повесть о первой любви» очень даже нравится:

«Какой хороший ,добрый фильм! Он намного оптимистичнее, чем "А если это любовь?" ... Этот фильм не только о первой любви, но и о настоящей дружбе» (Бетти).

«Какой прекрасный фильм, очень интересный, динамичный, добрый! Я впервые увидела его в детстве и очень была поражена, смотрела на одном дыхании! Какая прекрасная игра актеров, настоящий кладезь из талантов! Я в всегда с удовольствием смотрю этот фильм, когда его показывают!» (Мария К.).

«Фильм не только о настоящей любви, но и о дружбе, порядочности. Показаны первые зачатки ювенальной юстиции, но которые выполняют активистки из школы на добровольных началах под видом сердобольности, вместо того чтоб просто реально помочь молодой девушке в трудной ситуации. Хорошо, что героиня уже взрослая была, когда потеряла мать и пошла работать и могла постоять за себя и мудро и спокойно ответить» (Марина).

«Один из самых, на мой взгляд, необычных фильмов. Его можно пересматривать и находить все новые нюансы. Фильм с ощущением и того времени, и тех чувств, которые испытывали эти молодые и прекрасные люди друг к другу. Именно – "Повесть о первой любви", робкий первый поцелуй, взгляды, стесненное дыхание. И странная страсть взрослого преподавателя, больше похожая на похоть, дает как бы обратный образ не любви. Фильм, безусловно, запоминающийся» (Лапушка).

Простая история. СССР, 1960. Режиссер Юрий Егоров. Сценарист Будимир Метальников. Актеры: Нонна Мордюкова, Михаил Ульянов, Даниил Ильченко, Валентина Владимирова, Василий Шукшин и др. **24,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Егоров (1920–1982) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, девять из которых («Простая история», «Добровольцы», «Море студеное», «Отцы и деды», «Однажды, 20 лет спустя», «Если ты прав...», «Человек с другой стороны», «Они были первыми», «За облаками – небо») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В год выхода «Простой истории» журнал «Советский экран» опубликовал «коммунистически выдержанную», но не столь уже хвалебную рецензию: «Фильм, можно сказать, вдвойне полемичен. Он направлен и против тех, кто еще действует по старинке в колхозном строительстве, и против схематизма, стандартности в обрисовке положительных героев, чем так грешат иные наши фильмы, посвященные современности. ... Всем своим образным строем фильм воспевает нашу жизнеутверждающую идеологию. Без особого подчеркивания, без нарочитого нажима он полемизирует с буржуазными критиками, которые в один голос говорят о том, что будто главным предметом искусства является одиночество человека, враждебность к нему окружающего мира, противоречие его с обществом. ... «Простая история» направлена против этой мрачной и человеконенавистнической эстетики. Картина волнует своим жизнерадостным тоном, глубоким гуманизмом. Это гимн человеку, всем сердцем утверждающий счастье быть с народом, это гимн расцветающей личности, когда она сливается, анне враждует с обществом. В этом большая сила фильма, и за это можно простить ему отдельные погрешности – неровность ритма действия, невыразительность отдельных сцен, недостаточную отработку фона, может быть, не совсем удачный подбор отдельных исполнителей» (Смирнова, 1960: 2–3).

Зато постсоветский кинокритик Денис Горелов подчеркнул новаторство «Простой истории» так: «Картина, как обухом, шарахнула по озорным славянофильским комедиям из разряда «мы на полевом стане» — всем этим «ссорам в лукашах» и «переполохам в березовках»: несговорчивым дедкам, отсталым председателям, кумам трындычихам с отрезами поплина и стендам соцсоревнования в мелованных коровниках по имени «ферма» посреди рачительных доярушек в лабораторных халатах. По вечерним зорькам на крутоярах с песнями, рабочему почину снизить трудодень во имя постройки рембазы и заветному

счастью проковыряться ночь–полночь в заглохшем моторе подальше от задорной и понимающей жены» (Горелов, 2018).

С. Кудрявцев подошел к «Простой истории» без гореловской лихости, в присущем ему сбалансированном ключе: «Казалось бы, этот фильм, благополучно вышедший на экран и даже пользовавшийся огромной (и заслуженной) зрительской любовью, ... надо по методу некоторых критиков воспринимать с определённым пренебрежением. ... женщина–председатель колхоза, чей муж погиб на войне, истово посвящает себя общественно полезному труду, пока однажды не влюбляется, причём в секретаря райкома. Но все острые углы обойдены, морально–нравственные акценты расставлены так, что не придерёшься. Однако есть в этой вовсе не такой уж простой истории ... неистребимая правда жизни, словно стихийная природа неоднозначных характеров, которые не исчерпываются своими социальными ролями и рабоче–крестьянским происхождением» (Кудрявцев, 2006).

Зрителям XXI века «Простая история» по–прежнему нравится:

«Очень люблю этот фильм! Гениальные актеры: Мордюкова, Ульянов, Шукшин. Как хорошо, что есть память о них, об их неповторимой игре! А песня "Большак" наводит на грусть... Комок в горле до сих пор. Не могу без слез смотреть финал фильма, но все равно периодически пересматриваю. Актеров замечательных уже нет, а фильм с их потрясающей игрой остался... Всю жизнь люблю Мордюкову и Ульянова, восхищаюсь талантом Шукшина! ... Есть хорошие и талантливые, но другие... Да и фильмы уже не те, мир изменился» (Т. Пимонова).

«Я из «шестидесятников». Помню, как «Простая история» покорила буквально всё поколение того времени. Тот «большак–перекрёсток», «как прожить без любви...» – пели от мала до велика. Мне довелось услышать эту песню в исполнении самой Нонны Мордюковой. В то время мы с подругой были студентами МИИТа, купили входные билеты на «Вечер встречи с артистами театра и кино» в Колонный зал Дома Союзов. ... Н. Мордюкову петь эту песню три раза подряд. Именно три раза! Такое надо было видеть и слышать!» (А. Тарасова).

Свет далекой звезды. СССР, 1965. Режиссер и сценарист Иван Пырьев (автор повести – А. Чаковский). Актеры: Лионелла Пырьева, Николай Алексеев, Андрей Абрикосов, Алексей Баталов, Софья Пилявская, Николай Барабанов, Евгений Весник, Владимир Коренев и др. **24,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Пырьев (1901–1968) поставил 18 полнометражных игровых фильмов, 15 из которых («Богатая невеста», «Партийный билет», «Трактористы», «Любимая девушка», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Испытание верности», «Идиот», «Белые ночи», «Наш общий друг», «Свет далекой звезды», «Братья Карамазовы») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Спустя пятнадцать лет после войны главный герой фильма пытается разыскать женщину, в которую он был когда-то влюблен...

«Свет далекой звезды» – оттепельная мелодрама Ивана Пырьева, снятая им в промежутке между экранизациями романов Ф. Достоевского.

В год выхода этого фильма в кинопрокат кинокритик Анри Вартанов (1931-2019) отмечал, что «из книги А. Чаковского И. Пырьев не только позаимствовал благородную её тему, но и унаследовал многие недостатки произведения. Вслед за автором повести он во многом упростил мотивы поведения своих героев. ... Основные качества картины так или иначе связаны с тем, как Пырьев преодолевает главные трудности своей постановки. Рудиментом «неопределенной» литературной основы оказывается, например, тяжеловесный, немыслимый в живой разговорной речи диалог. ... Кстати, тема культа личности, упоминание об аресте и реабилитации Завьялова, его стремление вновь вернуться в военную авиацию – нужно ли это все это в данном фильме, так ли это необходимо и не является ли, скорее, своего рода поветрием, согласно которому иные кинематографисты считают непременным включать в любой сюжет историю, связанную с культом личности?! ... В ещё недавние времена художника, взявшегося создать произведение на важные

жизненные темы, критика была склонна всячески приветствовать за одно лишь такое намерение; для некоторых серьезность темы в чем-то оправдывала просчеты чисто художественные. … И всё же … в фильме «Свет далекой звезды» нельзя не ощутить стремление режиссера найти для себя новые дороги, открыть новые горизонты» (Вартанов, 1965: 30-32).

Зрители спорят об этом фильме до сих пор.

«За»:

«Потрясающий, душевный фильм, одна из лучших лент о военном и послевоенном поколении. Фильм о настоящей любви, пронесенной сквозь годы. Фильм, заставляющий задуматься о том, как и для чего мы живем, что такое счастье» (Олег).

«Абсолютный шедевр Ивана Пырьева, преданный забвению в советские годы. … более жёсткого и нелицеприятного показа *советской* действительности *абсолютно советским* режиссёром просто не было. Первым (и последним) из режиссёров Пырьев показал чудовищное влияние сталинизма во всех его проявлениях на судьбы людей. Ольга и Владимир – самые чистые и настоящие люди, и именно они получают по полной! Именно за то, что они "непохожие", неравнодушные, несгибаемые, непобедимые...» (М. Кириллов).

«Интересный фильм, все время держит не отпускает, ничего лишнего! В момент, когда Владимир читает документ, где написано, где живет Ольга – мороз по коже! Музыка волнующая, такая нужная в данные моменты! Показаны люди, каждый со своей судьбой, характером, также показана не совсем приятная правда, нашей страны! … Благодарна И. Пырьеву за фильм, оставил след в душе, не прошел мимо!» (Р. Марковна).

«Против»:

«Не попал Пырьев в эпоху. Да и сценарный материал в исполнении Чаковского был, видать, не ахти. Иные сцены пафосны и дидактичны до неловкости. Впрочем, надо сказать, что у Пырьева и экранизации Достоевского тем же грешат» (Космонавт).

«Фильм слабоват и прежде всего игрой двух главных героев. Тема–то важная, но чувства и эмоции героев несколько фальшивы. Как говорится, не верю» (Кский).

«Слово "профанация" довольно точно определяет этот чрезвычайно слабый фильм Пырьева. Говорить о серьёзных вещах таким, почти плакатным языком (Чаковский, видимо, писать иначе не умел), вкладывать в уста картонных героев все эти "правильности"... Слово "фальшь" вполне точно … в этом контексте... Шестью годами ранее И.А. Пырьеву вполне удалась экранизация "Идиота". Характерные для стилистики режиссёра театральность и некоторая искусственность в актёрской подаче образов выглядят в экранизации Достоевского довольно органично и оправданно. Но когда почти те же приёмы используются в фильме совершенно другого плана, из другой эпохи, это вызывает недоумение и неприятие картины» (У. Трамарин).

Отелло. СССР, 1956. Режиссер и сценарист Сергей Юткевич (по одноименной пьесе У. Шекспира). Актеры: Сергей Бондарчук, Андрей Попов, Ирина Скобцева, Владимир Сошальский, Евгений Весник, Антонина Максимова и др. **24,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Юткевич (1904–1985) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, но только три из них («Человек с ружьем», «Великий воин Албании Скандербег» и «Отелло») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. Ни одному из его фильмов, поставленных после "Отелло", уже не суждено было преодолеть планку в 16 млн. зрителей за первый год демонстрации.

Советские кинокритики отнеслись к этой работе С. Юткевича очень тепло, правда, отмечалось, что «картине свойственна некоторая рассудочность. Исполнители второстепенных ролей … недостаточно эмоциональны, особенно в сравнении с очень выразительной и темпераментной игрой А. Попова в роли Яго. Зато исполнителю заглавной роли режиссер … дает полный простор» (Грошев и др., 1969: 436).

Эта экранизация «Отелло» и сегодня кажется интересной зрителям:

«Сегодня фильм, может быть, кажется немного театральным по стилю, но он очень хорошо, с размахом поставлен и снят, цветные съемки для того времени превосходны, отличная работа художников по декорациям и костюмам» (Б. Нежданов).

«Красивая экранизация, хорошие актеры» (Надя).

Это мы не проходили. СССР, 1976. Режиссер Илья Фрэз. Сценаристы Михаил Львовский, Илья Фрэз. Актеры: Наталья Рычагова, Борис Токарев, Андрей Ростоцкий, Татьяна Канаева, Ирина Калиновская, Антонина Максимова, Татьяна Пельтцер, Вера Васильева, Роман Ткачук, Наталья Защипина, Люсьена Овчинникова, Евгений Весник, Евгений Гуров, Раиса Рязанова и др. **24,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Илья Фрэз (1909–1994) поставил 16 фильмов, 5 из которых («Васек Трубачев и его товарищи», «Отряд Трубачева сражается», «Я Вас любил...», «Это мы не проходили», «Вам и не снилось») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Этот фильм Ильи Фрэза о студентах педагогического вуза, проходящих практику в школе, сочетал жанры мелодрамы и комедии. В год выхода на экраны он понравился и зрителям и кинокритикам.

К примеру, кинокритик Армен Медведев писал в «Спутнике кинозрителя» так: «Перед нами фильм и лирический и веселый. Ибо в сферу проблем серьезных, сложных вторгаются подростки и юноши, в избытке наделенные юмором, свежестью чувств, остротой и решительностью суждений обо всех и обо всем. Авторы удачно воспользовались этими свойствами, органически присущими возрасту героев, дополнили их иронией и улыбкой – достоинствами людей мудрых и добрых» (Медведев, 1976: 7).

Кинокритик М. Птушкина отметила, что у Ильи Фрэза получилась картина «с крепким сюжетом, персонажами, большинство из которых наделено одной–двумя опознавательными черточками... Ситуация складывается несколько парадоксальная: молодые педагоги в фильме инфантильнее, чем можно ожидать, дети взрослее, мужественнее их. Мила и Митя — личности, причем личности более яркие, чем, скажем, Лена Якушева или Юра. Может быть, это произошло оттого, что в сценарии детям предназначены события драматические, в то время как на долю взрослых оставлены все перипетии комедийно–лирического сюжета? Студенты–практиканты не наделены той мерой нравственной зрелости, тем жизненным опытом, которым обладают их ученики. Что ж, возможна ведь и обратная связь: не только педагоги воспитывают учеников, но и ученики педагогов. Не в этом ли главный смысл фильма?» (Птушкина, 1976).

Биограф Ильи Фрэза – киновед Мария Павлова подчеркивала, что в фильме «Это мы не проходили» «были и остроконфликтные ситуации, и проблемы «трудных» подростков, и по–своему сложные семейные и школьно–воспитательные отношения. И все это не абстрактно, а обусловлено временем, социальной средой, индивидуальными личными биографиями героев. В этой конкретности истоков и анализа характеров и отношений героев выявился общий примечательный для кинодраматургии 70–х годов подход к воплощению сегодняшней действительности. ... В отличие от «Доживем до понедельника», «Дневника директора школы» и других фильмов в картине Фрэза школа с ее каждодневной жизнью и проблемами увидена главным образом не привыкшими к ней глазами учителя с многолетним стажем работы, для которого его профессия давно уже стала делом будничным, вызывающим порой душевную усталость, а глазами молоденькой студентки, практикантки, максималистки, преданной своей будущей профессии и влюбленной в нее. В этом новом, дополнительном ракурсе взгляда на современную педагогику и заключалось, думается, своеобразие и достоинство фильма М. Львовского и И. Фрэза. ... К сожалению, существенная для драматургии образа Мити сюжетная линия его дружбы с Милой приобретает порой некоторую надуманность и сентиментальный оттенок. ... И все–таки при всей праздничности атмосферы, царящей в фильме, он, как нам кажется, вызывает, скорее, странное смешанное чувство — просветленности и щемящей грусти. Грусти от сознания того, что в жизни все эти проблемы разрешаются — а подчас и не разрешаются — гораздо мучительнее. Не случайно и студенты–практиканты разъезжаются домой не бодрыми, постигшими конечную истину победителями, а посерьезневшими и задумавшимися над жизнью, над тайнами своей будущей профессии — педагогики, в которой нет и не может быть готовых рецептов. ... В наш век скоростей и душевных стрессов, информационного взрыва и «деловых» не только взрослых, но и детей фильм Ильи Фрэза «Это мы не

проходили» вызывает чувство грусти по братству людей, по доброте и терпимости, взаимопониманию и любви» (Павлова, 1985).

Однако в XXI веке кинокритик Алексей Васильев предложил уже совсем иную трактовку этого фильма Ильи Фрэза: «Когда же наше взрослое кино доросло до производственной драмы, Фрэз и в этом сложном жанре сумел создать сверхисчерпывающий комментарий и об этом стиле — в фильме «Это мы не проходили». Производственная драма — это часто драма испытания плана, системы производства человеческим фактором («Обратная связь», «Собственное мнение»). Но производственная драма — жанр априори условный. И когда дело доходит до человеческого фактора в мире условности, который позволяет доходчиво говорить об аврале или о каких–то манипуляциях с отчетностью, — такое условное обращение с человеческим фактором всегда оборачивается самой низкопробной мелодрамой. В «Это мы не проходили» Фрэзу мало откровенно картонных, намалеванных пейзажей за окнами — когда Ростоцкий привозит свою смертельно–больную подругу на горнолыжный курорт ее мечты, все огромное пространство за воротами курорта представляет из себя грубо намалеванный задник. В довершение он усаживает несчастных влюбленных на канатную дорогу над рир–проекционным снегом... А цветовые сочетания? Фиолетовая куртка Ростоцкого и цыплячье–желтая шапочка Натальи Рычаговой на фоне чернильного неба — вместе этот колористический скандал напоминает сталинскую техниколоровскую картинку, напечатанную в журнале, который долго провалялся в грязной луже. Редкой натуральной картинкой здесь становится черно–белый фрагмент заграничного фильма, где героиня многократно повторяет в телефон вечное *I love you* — фрагмент, который Фрэз для сцены в клубе тоже создал и поставил сам. Парадокс мира, где «человеческий фактор» учтен производственной драмой, — правдой может быть только бесстыжая мелодрама, толкующая о чувствах обнаженно, вне связей с общественными нагрузками» (Васильев, 2019).

Но многим зрителям, абсолютно не подозревающим об это трактовке Алексея Васильева, лента «Это мы не проходили» и сегодня приносит радость:

«Первый раз видела этот фильм еще в детстве. И в течение многих лет его пересматривала несколько раз, а ощущение доброты и радости после просмотра оставалось неизменным. И что интересно, многие любят и помнят этот фильм. А это может говорить только о его высокохудожественном качестве. И актеры все чудесные. ... Очень правдивы все школьники и учителя. Как хорошо, что такие фильмы были и есть!» (М. Морозова).

«Замечательный добрый фильм! Когда его смотрю, заряжаюсь положительной энергией! Какое счастье, что есть такие фильмы!» (Н. Краснова).

«Один из лучших фильмов на школьную тему! Мне, вообще, советские фильмы о школе нравятся» (Ольга).

Алёшкина любовь. СССР, 1961. Режиссеры Семён Туманов и Георгий Щукин. Сценарист Будимир Метальников. Актеры: Леонид Быков, Александра Завьялова, Алексей Грибов, Юрий Белов, Иван Савкин, Владимир Гуляев, Иван Рыжов и др. **23,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Семён Туманов (1921–1973) поставил 7 фильмов, четыре из которых («Ко мне, Мухтар!», «Алёшкина любовь», «Николай Бауман» и «Любовь Серафима Фролова») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Георгий Щукин (1925–1983) тоже поставил 7 фильмов, два из которых («Алёшкина любовь» и «Сто грамм» для храбрости») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Главной удачей мелодрамы «Алёшкина любовь» стала главная роль, сыгранная Леонидом Быковым (1928–1979).

Как верно писала Татьяна Иванова, «странный и молчаливый паренек, приставший к геологической партии, каждый вечер отправлялся в длинную дорогу, за много километров, к будке путевого обходчика, чтобы увидеть полюбившуюся ему девушку. Приходил. Говорил «здравствуйте» или «добрый вечер». Смотрел на нее. И, посмотрев, уходил обратно, с тем, чтобы только перед рассветом добраться домой, на геологическую стоянку. И чтобы назавтра повторить все сызнова. Отработав после бессонной ночи лютый рабочий день в

песках, умыться солоноватой водой из ржавого ведра и под многозначительными переглядываниями геологов снова отправиться в путь, считать версты, чтобы взглянуть на равнодушную к нему красавицу. В лихости, в бывалости, в напоре этот Алеша явно уступал любому из окружающих. Казался неоперившимся, почти «гадким утенком» среди обросших мужественными бородами, видавших виды приятелей. Но все их подшучивания, подсмеивания, подначивания, казалось, не производили на Алешу никакого впечатления. Он был защищен от этого глубиной и серьезностью своей любви. Влюбленный без надежды, ставший почти комическим персонажем в глазах товарищей, он нес свою незадачливость с редким человеческим достоинством и благородством. Не ради того, чтобы такой ценой заслужить одобрение окружающих. Не из боязни показаться смешным. Не из в общем–то понятного человеческого желания выглядеть более везучим и удачливым, чем ты есть. Он был органически неспособен к фальши, к душевной дешевке. Вот в этом и была его сила — в том, что не страшился казаться и быть таким, каков есть, не рядился в чужие одежды» (Иванова, 1974: 31).

«Алёшкина любовь» и сегодня – один из зрительских фаворитов:

«Повесть о настоящей любви. Нежности, преданности, чувстве человеческого достоинства, уважения к женщине. Быков и не мог сыграть другого человека. Все это было его» (Ирина).

«Очень люблю этот искренний и трогательный фильм о преданной и безоглядной любви, которая не может не вызвать ответное чувство. Фильм о добре и чистоте человеческих отношений. Не представляю никого в главной роли, кроме Леонида Быкова» (Настя).

«Эх, если бы сегодня могли снимать такие фильмы! Чистые, красивые, без грязи! «Алешкина любовь» - шедевр! А об игре Леонида Быкова хочу сказать отдельно, настолько она трогательная» (Маша).

Весенние заморозки. СССР, 1955. Режиссеры Павел Арманд и Леонид Лейманис. Сценаристы Семён Нагорный, Юлий Ванагс (по рассказам Р. Блаумана). Актеры: Жанис Копшталс, Карп Клетниекс, Лидия Фрейманe и др. **23,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Павел Арманд (1902–1964) поставил семь игровых фильмов, два из которых («Весенние заморозки», «Москва – Генуя») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Леонид Лейманис (1910–1974) поставил шесть полнометражных игровых фильма, два из которых («Весенние заморозки» и «Эдгар и Кристина») вошли в тысячу наиболее популярных советских лент.

Еще одна (наряду с «Эдгаром и Кристиной») экранизация произведений Р. Блаумана, и снова история любви (на сей раз симпатичной батрачки), действие которой происходит в Латвии XIX века.

Понятно, что 23 млн. зрителей привлекали здесь не имена актеров и режиссеров (с СССР они практически не были известны широкой публике), а эмоциональные мелодраматические фабульные мотивы, похожие на разного рода «Изаур» и «Крепостных»...

Меч и роза. СССР, 1960. Режиссер Леонид Лейманис. Сценаристы: Леонид Лейманис, Зигмундс Скуиньш. Актеры: Харалдс Ритенбергс, Велга Вилипа, Луйс Шмитс и др. **23,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Леонид Лейманис (1910–1974) поставил шесть полнометражных игровых фильма, три из которых («Весенние заморозки», «Меч и роза», «Эдгар и Кристина») вошли в тысячу наиболее популярных советских лент.

В фильме «Меч и роза», где смешаны жанры мелодрамы и драмы, бывший богач пытается разрушить любовь своей дочери к простому парню...

Мнения об этой картине у сегодняшних зрителей нередко расходятся:

«Хочется сказать громкие слова: это самый красивый фильм о любви, и сегодня так не играют и не снимают... Только самые высокие оценки можно дать режиссеру, операторам, композитору и конечно, исполнителям главных ролей. Очень красивая любовь...» (Новикова).

«Понастольгировал, но фильм слегка назидательный и весьма приправлен тогдашней пропагандой» (Муви).

Весенние грозы. СССР, 1960. Режиссер и сценарист Николай Фигуровский. Актеры: Рита Гладунко, Евгения Козырева, Дмитрий Орлов, Надир Малишевский, Тамара Трушина, Анатолий Адоскин и др. **23,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Фигуровский (1923–2003) поставил всего шесть фильмов, из которых настоящий зрительский успех выпал на «военно–разведческую» ленту «Часы остановились в полночь», фильм для детей «Дети партизана» и мелодраму «Весенние грозы».

...После окончания Великой Отечественной войны Ольга безуспешно пытается разыскивать мужа. А тот, просчитав Ольгу погибшей, счастлив в новом браке...

Советская кинокритика встретила мелодраму «Весенние грозы» в штыки, но многие зрители до сих пор вспоминают ее довольно тепло:

«Потрясающий фильм. Какие талантливые актеры: Маргарита Гладунко, Надир Малишевский!» (Раиса).

«Замечательный фильм! Побольше бы таких фильмов! Песня так тронула за душу, даже слёзы навернулись на глаза... Замечательная игра актёров!» (Шумакова).

Но есть, конечно, и те, кто солидарен с выводами советской кинопрессы 1960-х:

«Честно говоря, меня фильм вообще разочаровал. Актеры похожи на кукол заводных, резкие движения, а иногда застывшие восковые фигуры. ... Я понимаю, что и в советское, мое любимое, время, далеко не все фильмы были удачными» (М. Красивая).

Цветы запоздалые. СССР, 1970. Режиссер и сценарист Абрам Роом (по одноименному произведению А. Чехова). Актеры: Ирина Лаврентьева, Александр Лазарев, Ольга Жизнева, Валерий Золотухин, Инна Ульянова и др. **23,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Абрам Роом (1894–1976) за свою долгую карьеру в кино поставил 19 фильмов, два из которых («Гранатовый браслет» и «Цветы запоздалые») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В 1969 году режиссёр Анатолий Наль экранизировал для телевидения рассказ А.П. Чехова «Цветы запоздалые» (главные роли в этом фильме сыграли Кира Головко, Елена Соловей и Юрий Пузырев).

Казалось бы, выпускать практически одновременно сразу две экранизации одного и того же литературного произведения было не слишком рационально. Но известный режиссер Абрам Роом воспользовался тем, что экранизация режиссера Анатолия Наля «проходила по другому ведомству» и добился запуска своей киноверсии «Цветов запоздалых». И, кстати, вышедшая ранее телеверсия нисколько не помешала роомовской экранизации собрать в кинотеатрах свыше 23 миллионов зрителей...

«Цветы запоздалые» А. Роом были решены в элегических тонах мягкой цветовой гаммы, актерский ансамбль был подобран тщательно и гармонично. Особую похвалу заслуживало мастерство звезды еще Великого Немого Ольги Жизневой (1899-1972), которой была особенно близка чеховская атмосфера...

Мнения сегодняшних зрителей о «Цветах запоздалых» А. Роома в основном положительные:

«Фильм снят, на мой взгляд, просто идеально – по–чеховски» (Кассандра).

«Фильм классный! Особенно понравилось музыкальное сопровождение волшебной музыкой Берлиоза. Игра актёров потрясающая, все звёзды и все на своём месте. Смотрю уже раз 20–й, ... и каждый раз по–новому. Чехов есть Чехов, Роом есть Роом. Всем браво!» (Г. Робертс).

«Я очень люблю Чехова, и здесь, мне кажется, его произведение удалось перенести на экран адекватно» (Скептик).

Сережа. СССР, 1960. Режиссеры Георгий Данелия и Игорь Таланкин. Сценаристы Георгий Данелия, Вера Панова, Игорь Таланкин (по одноименной повести Веры Пановой). Актеры: Борис Бархатов, Сергей Бондарчук, Ирина Скобцева, Сережа Метелицын, Юра Козлов, Любовь Соколова, Василий Меркурьев и др. **23,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Данелия (1930–2019) поставил 15 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Сережа», «Путь к причалу», «Я шагаю по Москве», «Не горюй!», «Афоня», «Мимино», «Осенний марафон») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Игорь Таланкин (1927–2010) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, один из которых («Сережа») вошел в тысячу самых популярных советских кинолент.

Кинокритики Нея и Андрей Зоркие писали, что в эпоху «оттепели» «принципиально новым словом, вещим знаком дальнейшего сближения с жизнью прозвучала с экрана картина режиссеров–дебютантов, где героем был очень маленький мальчик Сережа, а сюжетом — совсем маленькие истории из биографии человечка в пять лет. После выхода в свет «Сережи» много говорили и о взаимодействии кино с литературой, и о новой драматургии фильма, и о новой мере реализма на экране. «Сережа» — это «фильм–исследование, фильм–наблюдение, где из поэтических подробностей происходящего, настроения и интонации рассказчика встает образ солнечного доброго мира и маленького человека, который начинает в нем жить, — увлеченно писали критики. — Нам интересно наблюдать жизнь в ее естественном развитии, именно здесь нас ждут открытия и самые удивительные неожиданности». В «Сереже» увиден был еще один «срез действительности», и потребность непредвзятого, незамутненного взгляда на мир — взгляда ребенка — была прочитана как закономерное требование самого развивающегося искусства. Недаром «Сережа» открыл цикл картин, который условно можно было бы назвать «глазами детей». Взор ребенка фиксирует то, что ускользает от обычного наблюдения, уже связанного стереотипами и клише, системой устоявшихся ассоциаций. Глаза ребенка помогают самим художникам обрести новое зрение. И хотя достаточно скоро с тех же трибун на пленумах и симпозиумах послышались упреки экрану в инфантилизме, в наивности дошкольного возраста, цикл «глазами ребенка», открытый «Сережей», был действительно необходим советскому киноискусству. Но, разумеется, Данелия и Таланкин, делая свой первый фильм, были абсолютно далеки от каких–либо мыслей о «циклах», о «стадиях» или «срезах действительности». Они держали профессиональный экзамен, были горячо влюблены в повесть Пановой и переживали, по их многочисленным признаниям, самое счастливое, полное надежд, светлое время своей жизни. ...

Сегодня ясно видишь, что принадлежит в фильме только тому времени, а что осталось жить. Самая невыгодная для фильма дистанция (он еще близок нам, еще не отстранился в ту даль, которая позволяет обрести «вторую жизнь» словом, он — вчера) обнаруживает в «Сереже» некоторую нарочитость мизансцен на натуре с их низким горизонтом и слишком высоким небом — шлейф старого «поэтического кинематографа» (это особенно видно во вступительных кадрах до титров, в концовках эпизодов). «Эмоциональная», «усиливающая» переживание музыка за кадром — скажем, в финальных сценах отъезда в Холмогоры, — чуть назойливый радиофон, переизбыток музыки быта также принадлежат той кинематографической поре. Но, естественно, — это второстепенные частности и типичные рецензентские придирки.

Главное же состоит в том, что в этом первом творческом опыте достаточно ярко прорисовались коренные черты таланта режиссера. ... Секрет успеха заключался прежде

всего в том, что каждая «история из жизни маленького мальчика» обрела внутреннюю закономерность целостного кинематографического эпизода, гармонию экранной новеллы, а затем и всего фильма. Речь, стало быть, идет о системе завершенных (каждого в самом себе и все же обретающих эмоциональный и идейный итог лишь в общем контексте) эпизодов — новелл. Речь о «прерывистой непрерывности», о своеобразном «монтаже аттракционов», пользуясь термином Эйзенштейна» (Зоркая, Зоркий, 1982).

Киновед Наталья Милосердова о «Сереже» так: «Мир как будто увиден глазами ребенка – свежо и отчетливо, как через только что вымытое окно. В этом фильме, как и во многих в пору «оттепели», ребенок – лакмусовая бумажка, которой проверяется подлинность героев идеалов, утверждается ценность мира детства. «У меня есть сердце!» – это восторженное открытие, сделанное маленьким героем, своеобразный манифест, ключевое слово для режиссеров–дебютантов» (Милосердова, 2010: 144).

Дебютная мелодрама режиссеров Георгия Данелия и Игоря Таланкина «Сережа» получила множество фестивальных наград и до сих пор любима зрителями:

«Замечательный фильм. Очень трогательный и добрый. Мне 38 лет, но, когда я смотрю на оставляемого мальчика, комок сжимает горло, а когда Бондарчук забирает его с собой – слезы благодарности так и льются… Очень люблю старые советские фильмы – за отсутствие пошлости, суеты и лишних подсказок. Фильмы про людей – честных, добрых, открытых, может быть слегка чудаковатых, но таких понятных и родных. Очень надоели супергерои – жестокие, мимоходом убивающие, плоские, и по сути страшные» (Ветер).

«Удивительно трогательный, душевный, добрый и пронзительный фильм… Авторы сумели прекрасно и точно раскрыть психологию ребёнка, показать все его переживания, страхи, маленькие и большие проблемы… Тонкий психологизм чувствуется во всех эпизодах фильма… Сцена с "дядей Петей" – это вообще просто блеск! Замечательный герой Коростелёв. Такому отчиму многие родные отцы в подмётки не годятся… Без заигрываний, без конфликтов он сумел найти путь к сердцу этого мальчика. Он правдив, прост, душевен с ним. Он говорит с ним на равных, как со взрослым, "как мужчина с мужчиной"… И это гораздо ближе мальчишке, чем воспитание и поучения его мамы… Заключительные сцены фильма без слёз смотреть просто невозможно. Я думаю, у любого нормального человека стоит ком в горле в момент расставания Серёжи со своими самыми близкими людьми… Во взгляде этого маленького мальчика видно всё – горькая обида, отчаяние, тоска, глухая надежда, ревность… И просто молодец Коростелёв, что дал волю своим чувствам, что они победили в нём над "правильным", практичным решением. Он спас мальчика, спас его веру в силу доброты, в любовь, в справедливость… Ещё раз повторюсь – это самый лучший фильм о детях, этих святых и всеми нами любимых существах, которых мы, взрослые, ох как часто просто не понимаем и не пытаемся понять» (М. Ростовский).

«Какой прекрасный фильм! В конце фильма трудно сдержать слезы – радуешься за Сережу, веришь, что все будет хорошо, когда рядом с ребенком, его мамой и маленьким братиком настоящий мужчина, который может защитить и сделать жизнь семьи интересной и радостной. Как я понимаю "горе" Сережи, которого, как ему кажется, предают, разлучая с самыми любимыми и дорогими ему людьми! В моем детстве все происходило также: когда родились маленькие брат и сестра – двойняшки, меня на год оставляли то на пятидневке, то у бабушки и дедушки. Это теперь понятно желание родителей оградить меня от лишнего шума, создать более спокойную обстановку, но ведь тогда этого не понимаешь. И как щемит сердце, когда видишь залитое слезами лицо маленького мальчика!» (Людмила).

«Сильная картина! Вот так надо сейчас снимать настоящее семейное кино, без соплей, умное!» (Пенсионер).

Зумрад. СССР, 1961/1962. Режиссеры Александр Давидсон, Абдусалом Рахимов. Сценаристы: Мухамеджан Рабиев, Александр Петровский, Александр Давидсон. Актеры: Тамара Кокова, Сталина Азаматова, Туфа Фазылова, Якуб Ахмедов и др. **22,9 млн. зрителей.**

Режиссер Александр Давидсон (1912-1978) поставил всего три игровых фильма, один из которых – «Зумрад» - вошел в тысячу самых кассовых советских лент.

Режиссер и актер Абдусалом Рахимов (1917-1999) поставил шесть игровых фильмов, но только драме «Зумрад» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинокартин.

Сюжет мелодрамы «Зумрад» довольно прост: главная героиня (ее роль исполнила Тамара Кокова) из аула приезжает в Душанбе, где учится в институте и вскоре выходит замуж за профессора. Но тот оказался коварным и ревнивым собственником: решил сделать жену домохозяйкой и настаивал, чтобы та бросила вуз.

Как настоящая советская женщина, Зумрад бросила не вуз, а постылого мужа, перевелась на заочное обучение и с ребенком на руках вернулась в аул, где ее встретили, как родную…

В «Истории советского кино» отмечалось, что в сюжете этой ленты «ощущается некая заданность, но многое решено удачно – прежде всего образ Зумрад в талантливом исполнении молодой актрисы Т. Коковой» (История советского кино. Т. 4. М., 1978. С. 260).

Некоторые зрители и сегодня вспоминают этот фильм с ностальгией:

«Название фильма запомнилось с детства – «Зумрад» – созвучно с изумрудом. Недавно достала и посмотрела вновь этот фильм. Доброе, старое, славное кино о любви. А какие красавицы актрисы – Кокова и Азаматова!» (Велена).

День, когда исполняется 30 лет. СССР, 1962. Режиссер Валентин Виноградов. Сценарист Елена Каплинская. Актеры: Руфина Нифонтова, Николай Лебедев, Костя Семижен, Елена Строева, Юрий Шумаков, Людмила Карауш, Игорь Сретенский, Роман Филиппов и др. **22,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

У режиссера Валентина Виноградова (1933–2011) была трудная судьба: годами ему не давали снимать, его лучший фильм «Восточный коридор» (1966) был подвергнут несправедливой критике и почти не имел проката.

Съемки «Синей пустоши» были остановлены, а сам материал уничтожен… В итоге в тысячу самых популярных фильмов у Валентина Виноградова вошли три фильма: «День, когда исполнятся 30 лет», «Письма к живым» и «Земляки»…

После того, как я опубликовал в журнале "Вопросы культурологии» большую статью о военной драме Валентина Виноградова «Восточный коридор» (1966 год, выход в ограниченный прокат – 1968 год), я послал ее режиссеру.

К моему удивлению, очень скоро я получил от него ответ со словами благодарности, мы созвонились, и довольно долго говорили о его фильмах, о цензурных запретах и о том, почему судьба фильма «Восточный коридор» оказалась такой печальной (Федоров, 2011).

Говорили мы и о мелодраме «День, когда исполняется 30 лет», завязка которой довольно проста: в день тридцатилетия к Светлане приходит ее бывший муж, с которым она порвала много лет назад…

В «Истории советского кино» справедливо отмечается, что картина «День, когда исполняется 30 лет» «была снята в мягкой лирической манере и свидетельствовала о безусловном профессионализме режиссера В. Виноградова и оператора О. Авдеева» (История советского кино. Т. 4. М., 1978. С. 173).

Мелодраму «День, когда исполняется 30 лет» сегодня мало кто вспоминает, но те зрители, которые помнят эту картину, отзываются о ней так:

«Один из лучших фильмов того времени. … Наша сокровищница. Фильмы с участием таких актеров нужно беречь. Они еще не одному поколению зрителей будут нужны» (Ирина).

«Потрясающий до глубины души фильм, Фильм чувств, откровения и печали. Печали тонкой и очень лиричной» (Алексей).

«По всей видимости, для того времени фильм был весьма необычен. Он не про "правильных" и плакатных" людей, а про страдания, метания, переживания» (Мартин).

Судьба женщины. СССР, 1958. Режиссер Николай Санишвили. Сценарист Михаил Джавахишвили (по собственному роману "Бремя женщины"). Актеры: Лия Элиава, Яков

Трипольский, Георгий Шавгулидзе, Тамара Цулукидзе, Отар Коберидзе и др. **22,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Санишвили (1902–1996) поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, шесть из которых («Заноза», «Прерванная песня», «Судьба женщины», «Куклы смеются», «Закон гор», «Встреча в горах») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Революционная мелодрама Николая Санишвили «Судьба женщины» рассказывала про большевиков, меньшевиков, жандармов и бесшабашных прожигателей жизни.

Сегодня эта стереотипная для 1950–х годов картина практически полностью забыта и может, наверное, быть интересной только киноведам, изучающим историю грузинского кино советского периода…

А если это любовь? СССР, 1962. Режиссер Юлий Райзман. Сценаристы: Иосиф Ольшанский, Юлий Райзман, Нина Руднева. Актеры: Жанна Прохоренко, Игорь Пушкарёв, Александра Назарова, Нина Шорина, Юлия Цоглин, Наталья Батырева, Андрей Миронов, Евгений Жариков и др. **22,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юлий Райзман (1903–1994) за свою долгую карьеру поставил 19 полнометражных игровых фильма, многие из которых («Поезд идет на восток», «Кавалер Золотой звезды», «Урок жизни», «Коммунист», «А если это любовь?», «Твой современник», «Странная женщина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

… В школе ЧП: в руки Марьи Павловны, строгой учительницы немецкого языка, попадает любовное письмецо, написанное десятиклассником Борисом своей однокласснице Ксении. «Идеологически выдержанная» Марья Павловна, конечно же, крайне обеспокоена: затронуты «честь и незыблемые моральные устои советской школы». С «легкой» руки этого принципиального педагога отношения Ксении и Бори стали притчей во языцех: их обсуждают и учительский коллектив, класс, родители и соседи влюбившихся школьников. Главный вопрос, который волнует «обеспокоенную общественность»: вступили, или нет несовершеннолетние старшеклассники в сексуальные отношения?

Сегодня конфликт картины Юлия Райзмана "А если это любовь?" кажется пустяковым: подумаешь, десятиклассники назначали друг другу свидания, да пару раз поцеловались… Из–за чего сыр–бор городить? Но в год выпуска этого фильма на экране, 1962 году все было иначе. Проблема первой юношеской любви, не выдержавшей испытания пересудами "общественности", дискутировалась "всерьез и надолго" чуть ли не во всей тогдашней прессе. Работа Юлия Райзмана казалась всем необычайно смелой. Ее авторов наперебой ругали и хвалили за то, что они отстаивали право на любовь 16–17 летних… Словом, фильм "А если это любовь?" в начале 1960–х вызвал примерно тот же резонанс, что и "Маленькая Вера" в конце 1980–х. А по сути, фильм Райзмана – мелодрама с тщательно выписанным социальным фоном и обаятельной дебютанткой Жанной Прохоренко в главной роли. Типичное "оттепельное" кино, стремящееся как можно дальше оттолкнуться от "школьных стандартов" застегнутой на все пуговицы предшествующей киноэпохи…

Сексуальный мотив был, пожалуй, самым смелым в фильме Ю. Райзмана, так как жесткая сталинская цензура, неуклонно соблюдавшаяся в 1930-х – 1950-х годах, никоим образом не допускала на экран добрачные половые связи школьников (да и молодежи в целом). Это только в годы нэпа советский кинематограф мог себе позволить снять ленту на современную тему с таким, к примеру, названием как «Проститутка» (1927). В звуковом советском кино (вплоть до перестроечных времен) про внебрачные связи юных женщин можно было ставить фильмы только в ретроварианте. Так в том же 1961 году на экраны СССР вышли экранизации романов Л. Толстого («Воскресение») и П. Мирного («Гулящая»), главными героинями которых были молодые падшие женщины, но действие этих фильмов происходило, разумеется, во времена «ненавистного царского режима».

Сексуальная линия в школьном кино настолько волновала советскую общественность и государственные органы, что именно эти эпизоды стали главным очагом спора при обсуждении фильма «А если это любовь?» в ЦК КПСС, Министерстве культуры и Союзе

кинематографистов [Докладная записка..., 1961 и др.]: в итоге «сцена близости Ксени и Бориса в недостроенном доме вошла в окончательный вариант в сокращенном и переозвученном виде» (Романова, 2012: 193).

Парадоксально, но снятая четырьмя годами раньше мелодрама «Повесть о первой любви» (1957) не вызвала аналогичной цензурной бури, хотя содержала сюжетные повороты, которые, на первый взгляд, могли куда больше шокировать целомудренную советскую общественность: 1) девятиклассник влюблялся в свою школьную ровесницу, и та отвечала ему взаимностью; 2) учитель физкультуры открыто добивался любви и сексуальной близости симпатичной старшеклассницы; 3) вступившийся за девичью честь своей подруги старшеклассник отважно дрался с этим учителем-ловеласом...

Согласитесь, ни в одном советском фильме о школе вплоть до 1980-х ничего подобного второму и третьему пунктам не происходило... Однако, в отличие от фильма Ю. Райзмана, в «Повести о первой любви» до прямой сексуальных связей дело все-таки не доходило, и главное: все резкости фабулы были заботливо утоплены в мягкой лирике мелодрамы, где даже отрицательный учитель физкультуры проникновенно напевал под рояль тогдашний хит «Отчего, почему, я не знаю сам, я поверил твоим голубым глазам...». Да и возраст актеров, исполнивших роли девятиклассников был (как и во многих других «оттепельных» фильмах) старательно отдален от школьного: Дж. Осмоловской в год съемок было девятнадцать, К. Столярову – двадцать, а В. Земляникину – двадцать четыре года.

Когда фильм «А если это любовь?» вышел в прокат, высказаться о нем решили не только кинокритики, но известные режиссеры.

К примеру, режиссер Сергей Юткевич (1904–1985) задавал сам себе вопрос: «Что же в этой картине настолько противоречиво, что вызвало во мне ощущение внутреннего протеста?». И отвечал на него так: «Когда я обращаюсь к образам главных героев, которых я должен полюбить и которым должен сочувствовать, я не принимаю данное авторами схематическое и традиционное противопоставление любящей пары всем окружающим — родителям, педагогам, сплетникам и мещанам. Но если и согласиться с тем, что единственной темой фильма является борьба молодых людей с окружающей их средой за свое право на любовь, то и тогда авторам сценария можно предъявить серьезные претензии. Мне кажется, что важнее и вернее было бы показать не столько предварительно заданные драматические положения, сколько сильные, глубокие и сложные характеры. ... Образы и характеры должны действовать и жить на экране, повинуясь своей обязательной внутренней логике, а не по заранее построенной схеме. ... Но фильм останавливается там, где он должен был только начаться. У авторов сценария не хватило настоящей творческой смелости, чтобы рассказать нам о правде жизни, сложности характеров и глубине чувств. Мне показалось, что авторы ушли от ответа на то, что должно было стать содержанием картины» (Юткевич, 1962).

А далее С. Юткевич переходил к своей излюбленной идеологической тематике: «Мы знаем множество жестоких драм разбитой любви, происходящих в капиталистическом обществе. Там на пути к любви стоит огромное количество социальных, психологических, моральных и всяческих иных препятствий. Но неужели в нашей жизни, в нашем советском обществе так активно действуют силы, восстающие против любви?! Да, еще существуют ханжи, возникают драмы, бытует этическая невоспитанность. Но в целом в обществе нашем, в среде нашей, в жизни нашей разве наблюдали вы случаи, когда сама любовь явилась бы фактором позорным или бросающим зловещую тень на морально–этический облик человека? ... Вот этого мне и не хватило в картине «А если это любовь?» В ней ощущается гнев художников в борьбе против обывательщины и мещанства, но я не ощутил в ней поэзии жизни» (Юткевич, 1962).

Режиссер и киновед Александр Мачерет (1896–1979) также придерживался критической точки зрения. Он утверждал, что фильм «А если это любовь?» «насыщен деталями, создающими ощущение бытовой достоверности и психологической правды. Но они же и демаскируют условность сюжетных совпадений. Для того чтобы остаться непримеченными, эти черты нуждались в соседстве с более условным и увлекательно–эффектным изображением жизни. Но манера такого рассказа всегда была чужда Райзману. ... Все эти трудности ставил перед сценаристами и постановщиком сюжет фильма «А если это любовь?». Жизненный конфликт, являющийся его основой, не только возможен, но был и остается типичным для широкого круга времен и стран... Важно только, чтобы

художественное решение не придавало теме привкус абстрактного и «вечного вопроса». Чтобы избежать этого, сходству общего необходимо противопоставить различия конкретного. Они вносятся не колоритом страны и времени и даже не социально–политическим своеобразием самими по себе, но главным образом их отражением в характерах людей. И вот это в фильме не удалось» (Мачерет, 1963).

С точкой зрения С. Юткевича и А. Мачерета была не согласна киновед Нина Горницкая (1921–2005). Он была уверена, что «А если это любовь?» — серьезное, социально–нравственное размышление о любви и доверии, о доброте подлинной и мнимой, о природе мещанства и демагогии. Его острота и художественная достоверность увеличены тем, что все рассмотрено с самого близкого расстояния. На конкретных событиях и фактах, которым безусловно веришь. В фильме Ю. Райзмана именно находящееся в глубине, как бы на втором плане развитие внутреннего конфликта играет ведущую роль» (Горницкая, 1966).

Фильм Ю. Райзмана поддержала и киновед Майя Туровская (1924–2019), считавшая, что «одним из лучших образцов «прозаического» кино 1961 года может служить картина Ю. Райзмана «А если это любовь?». Лучшим в смысле полноты осуществления замысла, последовательности его прозаической природы и просто в смысле уровня режиссерского мастерства. Всегда психологически тонкое и жизненно достоверное мастерство Юлия Райзмана поднялось здесь на новую ступень. В нашем киноискусстве последних лет я не знаю другой такой логически ясной и законченной в своем роде картины. … В фильме Райзмана мало что поддается поэтической «дешифровке» и мало что нуждается в ней. Режиссер почти не прибегает к кинематографическим «тропам», которые так любил «поэтический» экран. Он показывает то, что он показывает, — не больше и не меньше. И тем не менее фильму присуща кинематографическая образность (чего не хватает столь многим, пусть умным и правильным, повествовательным картинам). Но она не поэтическая, а прозаическая. … Отсутствие ореола романтики вокруг образов влюбленных — что ставят Райзману в вину — очень естественно в этом фильме, где исключительности самой любовной коллизии предпочтена житейская закономерность обстоятельств, с которыми она сталкивается… Фильм ясен и строг по режиссерской и операторской манере» (Туровская, 1966).

Спустя почти четверть века после съемок фильма кинокритик Мирон Черненко (1931–2004) вспоминал, что «газетно–журнальная полемика вокруг картины и в самом деле не имела себе равных, как не имела себе равных по скрытому, звенящему под простенькой бытовой историей трагизму, и сама картина, одна из самых жестких, аналитических лент режиссера. И не случайно кто–то из писавших заметил, что «А если это любовь?..» — редчайший пример трагедии, поднимающейся из быта, из подробностей, из мелочей, каждая из которых, взятая сама по себе, ничтожна, незначительна, смехотворна, но все вместе они создают непроходимую цепь околичностей, сопряжений и совпадений, из которых героям не найти выхода, особенно столь юным, неопытным, доверчивым и наивным, как персонажи райзмановской картины. И это — тем более, что экранная трагедия кончается на первый, чисто событийный взгляд, отнюдь не трагически, оставляя, разумеется, неистребимые психологические шрамы в душах героев, но по внешности рассасываясь, растворяясь в том же самом быте, в той же повседневности…

Может быть, «А если это любовь?..» осталась бы в истории нашего кино просто как одна из первых и удачных попыток мелодраматического освоения современной лирической темы, если бы не въедливая документальность кинематографического письма, если бы не максимально объективированная, я сказал бы, энтомологическая точность социального психолога, социолога, антрополога, этнолога и как там еще называются представители научных дисциплин, испытывающих со всех сторон, во всех мыслимых аспектах и ситуациях, мельчайшие изменения в обычаях, нравах, обрядах и импульсах человеческих общностей на крутых изломах истории. И не только на крутых, но просто на поворотах, на изломах, неожиданно обнажающих глубинные, скрытые до поры обстоятельства общественной жизни» (Черненко, 1983).

И уже в постсоветские времена Николай Климонтович (1951–2015) подошел к работе Ю. Райзмана совсем с другого ракурса, утверждая, что «фильм «А если это любовь?» — прежде всего о столкновении деревенского и городского укладов. Еще за три десятилетия до райзмановской ленты Сталину пришлось прикрепить крестьян к земле, введя паспортный режим и прописку. Это было абсолютно необходимо — в результате коллективизации толпы

голодных крестьян ринулись в города. Хрущев возвратил паспорта крестьянам, и все большие города страны оказались затоплены новой волной выходцев из деревень. Райзмановский фильм разворачивается в декорациях тогдашней Москвы, окраины которой превратились в пустыри, уставленные пятиэтажными бараками. Именно в этих хрущевских трущобах, еще не облагороженных выросшей зеленью, и живут райзмановские Ромео и Джультетта, дети двух разных социальных слоев, плавящихся в одном тигле московского предместья. Столь искусственная и скоропалительная переплавка не принесла добра ни бывшим крестьянам, ни интеллигентам. Деревенский уклад предполагал нулевую анонимность, интеллигентский — высокую степень индивидуализма и приватности жизни. И крестьяне, и интеллигенты оказались в одном большом хрущевском дворе, фактически в одной зоне. И хотя деревенская мораль была обречена, традиционные интеллигентские добродетели тоже подвергались немалым испытанием. Дети этой окраинной любви, дети Черемушек, конечно же, не могли наследовать ни одному из укладов. Фильм Райзмана оказался пророческим: в результате родилось поколение, зачатое как бы на бегу, лишенное корней и традиций» (Климонтович, 1994).

А вот у кинокритика Дениса Горелова фильм «А если это любовь?» вызвал отторжение по причине того, что «робкое чувство девятиклассников (15 лет!) исполняли 21–летняя Жанна Прохоренко, 23–летний Игорь Пушкарев, 20–летние Андрей Миронов и Евгений Жариков, а актрисе, игравшей комсорга Наташу Смирнову, в тот год стукнуло все 27! Это уже была откровенная школа рабочей молодежи, изображавшая нежный возраст, — иногда крайне неубедительно. Если в первой половине Прохоренко вечной беготней, задором и частым дыханием еще удается имитировать маленькую — то с наступлением сердечной драмы на экране видна совершенно взрослая женщина, и форменные платьица с косичками здесь обмануть никого не могут» (Горелов, 2017).

Любопытно, что зрителей XXI века продолжают волновать поступки и характеры персонажей этого фильма Юлия Райзмана:

«С самого начала фильма и до его конца меня не покидало чувство, что Ксения не любит Бориса, а лишь позволяет себя любить. Она ещё не доросла до любви, вот и не борется за неё. Иначе не выбежала бы из учительской, а осталась с любимым человеком. Весь фильм я думала, как не повезло Борису в любви» (Елена).

«Фильм и правда не оптимистичный. Может, потому что уж больно типичная история. Сверхбдительные учителя и напуганные матери. Не знаю, кто кого сильнее любит, но Борис, действительно, выглядит убедительнее. Парню все–таки легче в такой ситуации» (Элла).

«Я считаю, что Ксения Бориса любила первой еще ненастоящей, зарождающейся любовью. А эту любовь растоптали взрослые. В первую очередь, мамаша ее. Вспомните, как она говорит: «Да, мужикам только одно и нужно». У самой жизнь не сложилась и дочери жизнь испортила, все светлые чувства в ней загубила. Как она теперь жить–то будет: Не надо мне никакой любви! А Борис мне не нравится. Положительный сильно до приторности, как сладкая патока. Да и увлечения свои меняет часто. Вот и Ксения в конце фильма при их встрече, говорит ему: Что, очередное увлечение? Не верю, что чувство к Ксении у него надолго» (Н. Волкова).

Старшая сестра. СССР, 1967. Режиссер Георгий Натансон. Сценарист Александр Володин (по собственной одноименной пьесе). Актеры: Татьяна Доронина, Михаил Жаров, Наталья Тенякова, Виталий Соломин, Леонид Куравлёв, Валентина Шарыкина, Евгений Евстигнеев, Олег Басилашвили, Инна Чурикова и др. **22,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Натансон (1921–2017) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Шумный день», «Всё остаётся людям», «Палата», «Ещё раз про любовь», «Старшая сестра», «Посол Советского Союза», «Повторная свадьба», «Валентин и Валентина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Георгий Натансон в 1960–х получил известность экранизациями популярных пьес. «Старшая сестра» – одна из самых известных работ Г. Натансона – относится к этому ряду.

В 1967 году кино/театральный критик Софья Дунина (1900–1976), попутно упрекая в бездуховности персонажей французской «новой волны» и антониониевской «некоммуникабельности», писала в «Спутнике кинозрителя», что «сложность, новизна и глубина фильма «Старшая сестра» не в сюжете... Сюжет несложен. Герои – люди, каких, на первый взгляд кажется много. Всё дело в том, что они рассмотрены Володиным пристально, заинтересованно и, главное, с глубоким убеждением – индивидуальность нормального человека не должна подавляться, иначе человек, изуродованный моральным насилием, будет уродовать окружающих по своему подобию. Только при внимании и уважении к стремлениям, чувствам, склонностям своих близких человек оказывается в подлинно родной семье. Не существует нравственных правил «вообще» – любые правила могут загубить человека, если их применять насильно, без учета его личных данных. Нравственные требования – не рассчитанная таблица установлений, а выращивание лучшего, что есть в человеке, в том числе умения разумно подчинять свои желания интересам других. ... И все–таки этот рассказ о людях с несостоявшейся или запоздала состоявшейся судьбой не печалит, не оставляет ощущения горечи и пустоты, потому что речь идет о людях, предъявляющих к себе и другим прежде всего нравственные требования, о людях – для которых счастье – душевная гармония, потребность жить в чистой атмосфере свободной от лжи, уверток, фальши. Пусть им бывает горько – такова жизнь, пусть они ошибаются – не святые. Но их внутренний мир наполнен – и в этом их коренное отличие от героев многих талантливых фильмов запада, где элегантные, удобно живущие молодые люди не знают, да и не хотят знать горестей, а значит, и радостей духовной близости, неспособны к душевному контакту с окружающими и в результате задыхаются в безвоздушной атмосфере пустоты, равнодушных и скучных «любовных» связей с кем попало» (Дунина, 1967: 1–2).

«Старшая сестра» и сегодня близка и дорога многим зрителям:

«Фильм: от начала и до конца – прекрасен весь, в чём, конечно, заслуга режиссёра Георгия Натансона и трудно не согласиться с драматургом Володиным на его счёт. Татьяна Доронина – выше всяких похвал, наверное – лучшая её роль, а сцена разговора её с Чуриковой – апогейна. Эта картина – одна из лучших по своему психологизму» (Александр П.).

«Фильм замечательный. Могу бесконечно смотреть на Татьяну Доронину, любуюсь ею в этой роли. Каждым жестом: все так к месту и бесконечно женственно и мудро. Для меня это лучшая ее роль в кино. И Тенякова хороша, совсем другой тип, но такой шарм! (Марина).

«Прекрасный фильм! Актеры – супер! И есть над чем подумать, поразмышлять. Таким и должно быть хорошее кино. А то, что сейчас нам показывают по телевидению рассчитано на каких-то дебилов! (Таня).

Наш общий друг. СССР, 1962. Режиссер Иван Пырьев. Сценаристы Виктор Логинов, Иван Пырьев (по повести Виктора Логинова «На то она и любовь»). Актеры: Виктор Авдюшко, Наталья Фатеева, Аркадий Аркадьев, Екатерина Литвиненко, Борис Юрченко, Сергей Филиппов, Юрий Белов и др. **22,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Пырьев (1901–1968) поставил 18 полнометражных игровых фильмов, 15 из которых («Богатая невеста», «Партийный билет», «Трактористы», «Любимая девушка», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Испытание верности», «Идиот», «Белые ночи», «Наш общий друг», «Свет далекой звезды», «Братья Карамазовы») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Колхозная мелодрама Ивана Пырьева «Наш общий друг» относится, наверное, к числу наименее известных его фильмов. А зря! Наверное, никогда – ни до, ни после – Пырьев не ставил столь личных картин: женатый (да еще и отец маленького ребенка) парторг безоглядно влюбляется в местную красавицу, но руководство и общественность подвергают влюбленных «проработкам» и осуждению...

Согласитесь, с учетом личной биографии Ивана Пырьева – это фактически фрейдистская трактовка его собственной интимной жизни...

В год выхода мелодрамы «Наш общий друг» на всесоюзный экран кинокритик Анри Вартанов (1931-2019) опубликовал в журнале «Искусство кино» объемную статью, тщательно анализирующую эту работу Ивана Пырьева. В этой рецензии А. Вартанов обращал внимание читателей, что, казалось бы, главный герой фильма – колхозный парторг «Прохор Корниец имеет все основания стать в сегодняшнем нашем кинематографе новым Шаховым или новым Максимом — человеком, олицетворяющим партийную совесть современности. Однако — увы! — Корнийцу Пырьева далеко до них не только потому, что в экранной интерпретации этого образа есть немало просчетов. Главный просчет был допущен авторами еще в стадии сценария. Герой, движимый любовью к людям, помогая им, принимая в них участие, занимается фактически только малыми делами: устраивает школьнику пересдачу экзамена по литературе (благо преподавательница, несправедливо «завалившая» его, — жена Прохора); с его помощью хулиганистого сына старухи соседки не предают суду, а берут на поруки; он не пропускает в колхозную стенную газету неумный фельетон, порочащий телятницу с молочной фермы. Всем этим событиям авторы придают, очевидно, первостепенное значение, рассказывая о каждом из них дважды — в начале фильма и в конце его. Когда в финале к Прохору подряд приходят с благодарностями все те, кому он сделал на протяжении картины что-нибудь доброе, мы вдруг замечаем, как, в сущности, немного дал людям наш общий друг. Это особенно бросается в глаза потому, что Корниец, при всем своем человеколюбии, спасовал, когда речь зашла действительно о большом — о счастье двух людей. ... Правда, одним из этих двух был сам Прохор, и его решение отказаться от Лизы Горловой (Н. Фатеева) можно объяснить не чем иным, как еще одним желанием сделать все для людей. Ведь люди: его жена (Р. Куркина), председатель колхоза (А. Аркадьев), бригадир Настасья Ивановна (Е. Литвиненко) желают, чтобы он, Прохор, не покидал семью. Конечно, так не объяснить мотивы поведения Прохора, если отнестись к нему всерьез. Так что же произошло с парторгом к концу повествования? Почему вдруг он смалодушничал и в ответ на грозный вопрос председателя: «Ты что ж... семью бросить задумал?» поспешно, без всяких колебаний и сомнений ответил: «Зачем же?!» Почему позволил совершить насилие над человеком, выслать Лизу из колхоза? На эти все вопросы трудно, прямо-таки невозможно ответить, исходя из той мысли, которую положил в основу своего произведения Пырьев. Получается, что в конце он сам выступает против того, с чего начал. Человечность, отвергнутая с позиций человечности, — не слишком ли это замысловатая диалектика? Петли здесь самой обыкновенной жертвенности: вот, мол, настоящий коммунист, разрушивший свое счастье, а заодно и счастье девушки во имя благополучия коллектива?! Такое представление о соотношении личного и общественного в наши дни производит впечатление недоразумения. Жизнь подсказывает иные решения подобных ситуаций. Логика характера Прохора, правда, подводит нас порой к оправданию его последующего малодушия (уж очень он всерьез занят вершением «малых дел»), однако я убежден, что авторы стремились отнюдь не к этому. Думаю, что в какой-то мере на понимание Пырьевым образа Прохора Корнийца повлиял князь Мышкин, над характером которого не так давно работал режиссер, снимая первую серию «Идиота». Прохор — чему во многом способствовала статичность актера В. Авдюшко в этой роли — проходит через всю картину этаким святым, попавшим в окружение далеко не невинных людей. ... О режиссуре фильма говорить необычайно сложно. В отличие от изобразительного строя фильма, в котором неудача оператора (и художника) не вызывает сомнений, и от сценария, где допущенные просчеты очевидны, режиссура противоречива насквозь. Я отчетливо вижу в картине как бы четырех Пырьевых: первого, в котором воплотились некоторые слабые стороны его прошлых фильмов; второго, несущего печать своих лучших реалистических традиций; третьего, всерьез воспринявшего некоторые штампы сегодняшнего кино, и четвертого, нашедшего новую, неведомую ему доселе, лирическую интонацию к искусстве. Все эти четыре режиссера, сидящие в одном, ожесточенно борются друг с другом: поэтому в разных сценах берет верх то один из них, то другой. ... Наблюдая за Прохором, бессмысленно бродящим по колхозу после отъезда Лизы, я все время думал: неужто авторы, создав образ человеколюбца, забыли ему внушить, что он — тоже человек?! Фильм в том виде, в каком он появился, не может удовлетворить. Поставив большую проблему нашего времени, пролизав материал верной основной мыслью, поведав зрителю исполненную настоящего лиризма историю, художник нс сумел дать ее последовательное решение. То, что получилось, оказалось недостаточно смелым,

масштабным по сравнению с тем, что обещал замысел произведения» (Вартанов, 1962: 13-17).

Некоторые зрители и сегодня помнят и эту «автобиографическую» работу Ивана Пырьева:

«Очень смелый и неординарный по тем временам фильм. Прекрасная режиссерская и актерская работа. Цельный образ главного героя просто завораживает» (О.Рой).

«Из Фатеевой колхозница, конечно, та еще... Если в роли технолога в "Битве в пути" она очень органично смотрелась, то тут ее все время хочется в другие декорации поместить» (Иренка).

«Фильм можно трактовать по–разному. И пустоту сценария можно отметить. Только вот одно остается вне всякой критики – мастерски переданные искорки между взглядами главных героев. Так показать зарождающиеся флюиды, выражаясь современным языком, без малейшего контакта, даже без прикосновения рук мало кому удавалось» (Юрий).

Есть такой парень. СССР, 1956. Режиссер Виктор Ивченко. Сценарист Александр Андреев (по собственному роману «Широкое течение»). Актеры: Альфред Шестопалов, Владимир Васильев, Николай Гринько, Олег Голубицкий, Алексей Бахарь, Нина Крачковская, Наталья Фатеева и др. **22,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Ивченко (1912–1972) поставил 13 фильмов, из которых 8 («Судьба Марины», «Есть такой парень», «ЧП», «Иванна», «Серебряный тренер», «Гадюка», «Десятый шаг» и «Софья Грушко») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Молодой рабочий Антон из-за любовных переживаний перестал выполнять производственный план, да еще пристрастился в выпивке...

Кинокритики встретили мелодраму «Есть такой парень» очень сурово.

Даже спустя двадцать лет киновед Иван Корниенко (1910–1975) отметил, что «в решении современной темы к успехам украинское кино пришло не сразу. «Звезды на крыльях», «Главный проспект», «Девушка с маяка», «Долина синих скал», «Есть такой парень»... — все это слабые, часто даже очень слабые ленты, малохудожественные, лишенные подлинных конфликтов, правдивых характеров, схематичные и примитивные» (Корниенко, 1975: 163).

С мнением Ивана Корниенко согласны и многие сегодняшние зрители: «Даже при моём жгучем желании понастольгировать при просмотре старого фильма, мне не за что было зацепиться. ... Фильм пропагандисткой, неживой. Кому–то он покажется наивным, а для меня он – весь фальшивый. И правильно, что он был забыт. И нет смысла сейчас вытаскивать его из небытия» (Селена).

Но, разумеется, есть и те, кто думает совершенно иначе: «Фильм понравился: мощный, энергичный. В нем есть всё: интрига, соперничество, новаторство, любовь, ревность, прыжки через костер, купание в море, танцы и бодрая песня... Фильм повышает настроение» (Светлана).

Чужие дети. СССР, 1959. Режиссер Тенгиз Абуладзе. Сценаристы Реваз Джапаридзе, Тенгиз Абуладзе (по мотивам газетного очерка Н.Александровой). Актеры: Цицино Цицишвили, Отар Коберидзе, Асмат Кандауришвили, Нани Чиквинидзе и др. **22,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

На счету режиссера Тенгиза Абуладзе (1924–1994) немало выдающихся произведений киноискусства («Мольба», «Ожерелье для моей любимой», «Древо желания», «Покаяние»), но из семи его полнометражных игровых фильмов в тысячу самых кассовых советских кинолент вошла только мелодрама «Чужие дети».

Появление этой картины вызвало много шума в советской прессе, фильм упрекали в подражании итальянскому неореализму, в отрыве от настоящих проблем и прочих грехах…

Кинокритик Виталий Трояновский, писал об этом так: «В 58–м в Грузии был снят фильм «Чужие дети», судьба которого печальна и удивительна. Жестокий разгром, учиненный этой первой большой самостоятельной работе Тенгиза Абуладзе, кажется сегодня бессмысленной несправедливостью. Скромная, камерная картина с весьма обычным для тех лет сюжетом, который к тому же взят из жизни, а точнее из очерка в «Комсомолке», с героиней, которая, как типичный человек оттепели жертвует собственным счастьем ради чужих детей, выйдя замуж за вдовца, Нато остается с его маленькими детьми, когда он уходит к другой. Что здесь могло заставить Сергея Герасимова трижды наносить сокрушающие удары? Сначала в докладе на расширенном заседании Художественного совета по кинематографии при Министерстве культуры, председателем которого он был, а потом еще дважды — в статьях, опубликованных в «Искусстве кино» в том же 1960 году. Сыграли ли в этом роль скрытые, не относящиеся непосредственно к фильму мотивы? Возможно. Но хотя смысл обвинений не совсем ясен, какой–то фундаментальный и опасный порок Герасимов различает в самой работе дебютанта.

Фильм талантлив, обаятелен и нравится многим, прежде всего своей редкой достоверностью. Что признает и главный обвинитель. Но для него это, скорее, отягчающее обстоятельство. Он обнаруживает, что за внешним правдоподобием прячется «худший род» кинематографической неправды — «бутафория копиизма», т.е. «такой формы искусства, где автор обращается не к самой жизни как к первоисточнику вдохновения, а к полюбившимся ему образцам — будь то первоклассные итальянские неореалистические фильмы, вполне уместные и даже прогрессивные в своей социально–политической обстановке, будь то французские фильмы так называемой „новой волны“ с их густым интеллектуально–порнографическим соусом, будь то абстрактные попытки польских экстремистов».

Н. Зоркая, единственная, кого можно, пусть с оговорками, назвать защитником фильма (остальные рецензенты как по команде кинулись в обвинители), прибегает к обычной адвокатской формуле: талантливо, но с ошибками. У нее тоже есть упрек в подражании неореализму. Она обнаруживает цитаты по тончайшим внешним приметам, проявив при этом невероятную наблюдательность: «Нет, не носили в середине 50–х годов тбилисцы такие черные майки, какую носит Дата, таким жестом не берут у нас сигарету из пачки, таких трикотажных кофточек с отложным воротничком, как у Нато, не производила наша легкая промышленность!» (!!! — В.Т.) И вывод: чужой вкус — плохой вкус. У Герасимова иначе: чужой вкус — чуждые идеи» (Трояновский, 1996).

Вот что писала, упомянутая В. Трояновским Нея Зоркая (1924–2006): «Фильм Абуладзе действительно оставляет чувство некоторой жизненной неполноты. Оно возникает вовсе не от того, что драма «вневременна», а характеры «общечеловечны». Оно является следствием сознательного драматургического обособления ситуации, которая легла в основу фильма. В «Чужих детях» существует как бы два пласта изображения: драма героев на первом плане и фон, разработанный очень талантливо и подробно, но все же существующий только как фон, а не как среда драмы. … Таким образом, вся тяжесть «смысловой нагрузки» ложится на образы самих героев. И если одни — образы Нато и детей — выдержали ее, то другие — Тео и отчасти Дата — пали под этой тяжестью. Здесь–то и возникли противоречия, которые привели к нарушению правды жизни, так тонко воскрешенной режиссером в образах Нато и детей. В противоположность этим образам, разработанным со всей конкретностью, образ Тео насквозь условен. Это — не живой портрет и вовсе не характер, это знак, символ, олицетворение чувственной страсти. Такой предстает Тео с первого же своего появления на экране — полуобнаженная жгучая красавица с черной копной волос и раскосыми загадочными глазами. … Несколько вялый, хороший, добрый, безвольный, словом, вполне реальный человек при появлении на экране красавицы–вамп тоже превращается в олицетворение «мужского начала», становясь чем–то похожим на героев Рафа Валлоне.

Фатальное влечение, непреодолимая испепеляющая страсть — так заявлены отношения Дата и Тео, столь важные для конфликта и строения всего фильма. Но рядом с безупречно достоверными портретами Нато и детей, с детально проработанными взаимосвязями их образов условность линии Дата — Тео (хотя и здесь существует

прекрасная сцена в трамвае — троллейбусе) становится просто вопиющей. Тонкая художественная ткань фильма безжалостно рвется. Приходит фальшь, столь ненавистная самому Абуладзе.

Можно, конечно, сказать, что это просто неудача режиссера. Ведь бывают же слабые образы в хороших, талантливых произведениях. Но здесь причина принципиальная. ... Даже если допустить возможность существования в современном киноискусстве поэтического жанра, романтической поэмы в чистом виде, то «Чужие дети» сделаны отнюдь не по их законам. ... И, очевидно, закономерно, что, утратив твердую почву реального, именно образы Тео и Дата приобрели ощутимые черты стилистики неореалистических фильмов, давшие основания для упреков «Чужих детей» в подражательности.

Нужно сказать сразу, что в существе своем, в области содержания фильм Абуладзе ничего общего с итальянским неореализмом не имеет. Ибо обращение к жизни простых, рядовых людей само по себе еще вовсе не означает неореалистического влияния, как не свидетельствует о влиянии неореализма бытовая и психологическая достоверность. В основе «Чужих детей» лежит моральная, этическая проблема, которая–то как раз и находится вне круга интересов и эстетики неореализма. И если «Лурджу Магданы» с его темой солидарности обездоленных перед лицом враждебной жизни можно было бы приблизить к концепции неореалистических картин, то «Чужие дети» к ней совсем не причастны.

Однако, будучи произведением идейно самостоятельным, в отношении стилистическом «Чужие дети» действительно несут на себе печать стилистики неореализма, влияния, выразившегося поверхностно и даже наивно.

Об этом говорит первая же сцена фильма с одинокой комнатой Тео (чем–то вроде мансарды Анны Заккео), с лицом Дата, снятым сквозь решетку, с замедленным ритмом, композициями, вызывающими в памяти аналогичные сцены любовных объяснений из итальянских картин. И дальше, нет–нет да появится на экране кадр, который кажется цитатой из «Рима в 11 часов» или «Похитителей велосипедов». Это сделано с тонким чувством оригинала, мастерски, но подражание, увы, остается подражанием, как бы ни был великолепен подлинник. Конечно, здесь есть и совпадение фактуры: внешнее сходство грузин и итальянцев, атмосфера южного города с его кипением уличной жизни и т. д. Но Абуладзе старательно обыгрывает это совпадение, радуясь сходству. А часто почти незаметным штрихом, деталью специально придает своим героям черты облика персонажей из неореалистических картин. ... Подражание не так уж страшно для талантливого художника, потому что оно — непременно свидетельство юности, оно преходяще. Устойчиво оно только у бездарности. Но данному фильму, «Чужим детям», оно повредило. Обидно это еще и потому, что подражание было совсем не нужно, — у Абуладзе есть не только свой взгляд на мир, свои мысли о жизни, но и то, что называется собственным режиссерским почерком, мастерством. ... Режиссер хорошо чувствует синтетическую природу кино. Его кадр и пластичен и музыкален одновременно, а музыка внутренне объединяет, связывает эпизоды, определяет переходы от одного к другому. Три музыкальные темы — лейтмотива лежат в основе фильма: раздумчивая, спокойная тема Нато, тема Тео (к сожалению, смутная, как и сам образ) и очень выразительная, мажорная тема детей — радостная ликующая мелодия, которая то звучит в веселых ударах ксилофона, то переходит в плавный вальсовый ритм оркестра.

«Чужие дети» хочется назвать фильмом прозрачным и стройным и можно было бы назвать, если бы не режиссерские просчеты, о которых шла речь, и которые приносят в картину нечто совсем чужеродное, дисгармоничное» (Зоркая, 1962).

К вопросу о стилистических и концептуальных влияниях европейского кинематографа на «Чужих детей» киновед Андрей Шемякин (1955-2023) вернулся уже в постсоветские времена: «Попробуем, однако, сопоставить самое существенное — неореалистический принцип «несрепетированной реальности» и отношение к бытию в одной из ключевых картин конца 50–х и всего грузинского кино — «Чужих детях» Тенгиза Абуладзе. ... Следуя сравнению с неореалистическими лентами, мы вправе ожидать, что автор остановится в первую очередь на обстоятельствах, точнее, подробностях жизни, чтобы максимально обытовить ситуацию, лишить ее мелодраматичности (как поступает Висконти с сюжетом «Самой красивой»). И режиссер это в общем делает — на уровне проработки фактуры. Но камера ведет себя совершенно иначе: острые ракурсы, частые общие планы сверху, когда

фигурка мальчика кажется еще меньше и за него становится буквально страшно, как бы естественно он себя ни чувствовал в городе (контраст взрослому мальчику из «Похитителей велосипедов»).

Наконец, финал: дети и их юная мачеха обретают друг друга. И — никакого пафоса солидарности: ужас от того, что они были разъединены. Сплачивает их страсть перед этим огромным, временами обманчиво спокойным, временами угрожающим миром, где отец — фигура символическая, несмотря на то, что занимает немалое место в сюжете, весьма утяжеляя картину. Но эта его функциональность во многом преодолевается благодаря активности киноязыка. Да и сам герой чувствует себя достаточно неуверенно перед любовницей–«разлучницей». В рамках мелодрамы вызревает трагедия.

Не возьмемся утверждать, что здесь виновато какое–либо иное влияние — ракурсы могут быть обусловлены именно фабулой. Но характерно это интуитивное ощущение неблагополучия, выходящее за пределы социальных драм. Экзистенциальная тема вошла с «польской школой» еще до того, как само слово получило право на существование в контексте отечественного кино» (Шемякин, 1996).

С. Кудрявцев писал, что «Теперь кому–то может покажется странным тот факт, что к созданию этой социальной мелодрамы… был причастен Тенгиз Абуладзе, режиссёр более поэтического и метафорически–иносказательного кинематографа. Но с другой стороны, заманчиво в самой вроде бы реалистической и советской по быту и духу ленте грузинского мастера отыскивать косвенные намёки автора на глубоко скрытый подтекст рассказываемой истории» (Кудрявцев, 2007) о мачехе, сумевшей создать семейный очаг для неродных детей…

Зрительские отзывы об этом фильме и сегодня очень эмоциональны:

«Прекрасный фильм. Помню, как меня поразила неприкрытая откровенность сюжета, слишком уж "оттепельная" для сверхцеломудренного грузинского и вообще кавказского общества» (Лика).

«Потрясающий, поразительный фильм. Абуладзе есть Абуладзе. Актёрский ансамбль – выше всяких похвал. А дети как играют замечательно» (Игорь).

Княжна Мери. СССР, 1955. Режиссер и сценарист Исидор Анненский (по роману М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»). Актеры: Анатолий Вербицкий, Карина Шмаринова (Санова), Леонид Губанов, Михаил Астангов, Клавдия Еланская, Татьяна Пилецкая, Фёдор Никитин, Виталий Полицеймако, Георгий Георгиу и др. **22,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Исидор Анненский (1906–1977) поставил без малого два десятка фильмов, многие из которых («Анна на шее», 1954; «Княжна Мери», 1955; «Екатерина Воронина», 1957; «Матрос с "Кометы", 1958; «Бессонная ночь», 1960; «Первый троллейбус», 1963) вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Зрители отнеслись к «Княжне Мери» вполне доброжелательно, а вот кинокритики – сурово и строго.

Писатель и кинодраматург Виктор Шкловский (1893–1984) писал, что в «Княжне мери» «режиссер старательно и трудолюбиво снимает во всех кадрах портрет Байрона, то есть он подсказывает нам решение, что Печорин — подражатель Байрона. Но ведь это же противоречит истине. … Неправильно прочитана режиссером и обстановка, в которой происходит повесть. Он не понимает закона единства произведения, цепи сюжетных сопоставлений. … Конечно, в произведении режиссера Анненского есть отпечаток лермонтовских событий, и даже довольно точный, но все это похоже на обрывок промокательной бумаги, на котором в перевернутом виде отпечатался текст, написанный чернилами. Все это невнятно, неточно и поэтому неверно» (Шкловский, 1956).

А кинокритик Людмила Погожева (1913–1989) считала, что хотя «костюмы героев, обстановка действия — всё это соответствует букве лермонтовской повести, но душа её исчезла, мысль её — глубокая и грустная — оказалась искажённой. … актёру А. Вербицкому не удалось передать на экране богатство мыслей, чувств, переживаний, страстей лермонтовского героя. … Неудачно решён в фильме и образ княжны Мери. К. Санова, взятая на эту роль режиссёром Анненским по принципу предполагаемого типажного сходства и не

являющаяся профессиональной актрисой (в момент съемок, в 1954 году ей было 17 лет – А.Ф.), ни в малейшей степени не сумела передать особой прелести и обаяния лермонтовской героини» (Погожева, 1961: 380–381).

Мнения зрителей XXI века о «Княжне Мери» разделились на «за» и «против»:

«Мне этот фильм тоже очень нравится. Это настоящее искусство, а не примитивное "развлекалово", которое ничего не дает ни уму, ни сердцу, а только отнимает время. Великолепно воссозданы в картине интерьеры и костюмы, а актеры очень естественны в них» (М. Морозова).

«Фильм слабый (хотя, если расценивать по нынешним меркам, может и "сойдёт"), его главный недостаток – не чувствую я в нём Лермонтова. Так, мелодрамка из жизни XIX века, не более того» (И. Ру).

Жестокий романс. СССР, 1984. Режиссер и сценарист Эльдар Рязанов (по пьесе А. Островского «Бесприданница»). Актеры: Лариса Гузеева, Никита Михалков, Андрей Мягков, Алиса Фрейндлих, Алексей Петренко, Виктор Проскурин, Георгий Бурков, Борислав Брондуков, Юрий Саранцев, Ольга Волкова, Александр Панкратов–Чёрный и др. **22,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эльдар Рязанов (1927–2015) поставил 26 полнометражных игровых фильмов, 14 из которых («Служебный роман», «Невероятные приключения итальянцев в России», «Гусарская баллада», «Карнавальная ночь», «Девушка без адреса», «Вокзал для двоих», «Старики–разбойники», «Дайте жалобную книгу», «Берегись автомобиля», «Гараж», «Зигзаг удачи», «Совершенно серьёзно», «Жестокий романс», «Забытая мелодия для флейты») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент (и это не считая его телехитов – «Ирония судьбы» и «О бедном гусаре замолвите слово»).

Решение Эльдара Рязанова экранизировать знаменитую пьесу А. Островского «Бесприданница» было неожиданным для поклонников его комедийного таланта. В «Жестоком романсе» режиссер собрал блестящий актерский ансамбль. Художник А. Борисов создал для фильма удивительно достоверные интерьеры купеческих особняков, пароходных кают, ресторанов XIX века. Оператор Вадим Алисов (чья мать в 1930-х сыграла «Бесприданницу» у Я. Протазанова) в багровых контражурах осеннего солнца снял восхитительные по колориту и настроению пейзажи…

Казалось бы, все предвещало удачу. Но окружение – окружением, но главная героиня в «Бесприданнице», как известно, Лариса. На эту роль была приглашена тогдашняя дебютантка Лариса Гузеева. Как и прежде, режиссер хотел открыть новое актерское имя. Ведь именно с его легкой руки к Людмиле Гурченко и Ларисе Голубкиной сразу после дебютов пришла известность…

Лариса Гузеева очень старалась. Но помимо темпераментных сцен есть у нее эпизоды, сыгранные скованно, без вдохновения, излишне сентиментально и мелодраматично. Видимо, ощущая это, режиссер в эпизодах с участием Ларисы смещает акценты, позволяя солировать ее партнерам. Так возникают на экране сцены, где самоуверенный красавец Паратов (Никита Михалков), улыбаясь, стоит под дулом пистолета бравого гвардейца, где поют и пляшут цыгане…

Впрочем, возможно, мелодраматизм, избыточность чувств «жестоких романсов», столь часто звучащих в фильме, и были отправной точкой замысла экранизации?

Если так, то это многое объясняет. К примеру, становится ясной кричащая надрывность финала. Когда смертельно раненная Лариса медленно сползает по стеклянной поверхности ресторанного окна, полузакрытыми глазами встречая окаменевшие от ужаса лица хозяев волжского городка, которые перед тем цинично разыгрывали ее в «орла или решку». Чем ближе к финалу, тем выше становится температура страстей на экране, тем избыточнее, театральнее игра актеров.

Если зритель воспринимает это как должное, как ностальгию по старинным романсам, то всё в порядке. Ну, а если он попытается задуматься – достаточно ли этого для обращения к русской литературной классике?

Вокруг мелодрамы «Жестокий романс» Эльдара Рязанова сразу же после премьеры разгорелся нешуточный спор в среде кинокритиков и литературоведов.

Журналист и писатель Анатолий Макаров в «Советском экране» был убежден, что многие эпизоды «Жестокого романса» «не об одном только мастерстве режиссера свидетельствуют, пожалуй, ... но еще и о высокой художественной культуре – ощущение современности, возникающее у зрителя, соседствует с ощущением исторической точности, даже аутентичности (так и просится здесь ученое слово).... «Позволив себе употребить изобразительный ряд «Жестокого романса» упомянутой ювелирной оправе, надо признать, что создатели картины проявили себя истинными художниками. ... А бриллиант? Бриллиантом следует признать эту историю, пьесу «Бесприданница», написанную с таким преклонением перед чистым пламенем женской души, с таким мудрым пониманием человеческого сердца...» (Макаров, 1984: 8–9).

Литературовед Дмитрий Урнов остался недоволен предпринятой Э. Рязановым адаптацией пьесы А.Н. Островского «Бесприданница»: «Классический текст не допускает подобного обращения с собой. Текст гибнет, но не сдается, и «победитель» в результате не получает ничего. А заодно с таким «победителем» и зритель остается ни с чем» (Урнов, 1987: 32).

Кинокритик Геннадий Масловский (1938–2001) писал, что в «Жестоком романсе» «не эксплуатируются испытанные приемы нагнетания: не вступает в соответствующих местах роковая или сентиментальная музыкальная тема, не громоздятся мрачные пейзажи, не «рвут страсти» актеры. Исполнители вообще сдержанны и до «пиков» не доходят. Изобразительный строй ленты скорее нейтрален, чем ярок. Музыка преимущественно внутрикадровая, а та, что звучит за кадром, не выходит на первый план. Характерно, что даже цыгане — этот традиционный знак вольной кочевой жизни, безрассудных поступков и сильных страстей — выглядят в фильме иначе: не очень шумные, совсем не навязчивые, какие–то домашние, что ли, заурядные. В общем, что–то вроде музыкальной прислуги, а не романтический символ независимости. ... Акцентировано иное: в обыденном течении повседневности то и дело обнаруживается цепь совпадений, игра случая, рука Судьбы. ... Судьба — ее то и дело поминают герои, на нее полагаются в решениях и поступках. ... Судьба плетет вокруг главных героев некую сеть. По отдельности каждый поступок, шаг, слово, взгляд, кажется, мало что значат, но все они совмещены, сдублированы, выстроены в роковую систему. ... Жесткой системы неотвратимости вроде бы и нет, а жестокий исход неизбежен. ... Карандышев убивает Ларису, но и это — не попытка бороться с Судьбой, а всего лишь исполнение ее, Судьбы, жестокой воли. Зов Судьбы для персонажей «Жестокого романса» — всего лишь знак совершить угодный ей поступок, они не слышат этого зова как призыва к самостоятельному действию, борьбе, безумству. При этом Рязанов отнюдь не разоблачает своих героев: и Лариса хороша, и Паратов привлекателен, и Карандышев способен вызывать сочувствие, и Огудалова в своей усталой изворотливости достойна жалости, и Робинзон безобиден, и Вожеватов с Кнуровым — отнюдь не чудовища. Обыкновенные люди. Обыкновенные...

Рязанов транспонировал пьесу Островского на несколько тонов ниже — и партии зазвучали иначе. Он перемонтировал события — и они обнаружили новый смысл. Он переставил ударения — и тема зазвучала по–новому. Зачем это сделано, не вызывает сомнений: классическое произведение приближено к современности, в нем акцентировано то, что сегодня приобрело особую злободневность. ... Рязанов, оптимистически завершавший до сих пор свои современные сказки, естественно избирает для нового варианта среднее звено трилогии Островского, и столь же естественно акцентирует «партию» Рока применительно к сегодняшнему дню» (Масловский, 1985).

Уже в XXI кинокритик Максим Малюков подчеркнул, что «снимать экранизацию классических произведений – это всегда большая ответственность для любого режиссёра, даже для такого мастера как Эльдар Рязанов. "Бесприданницу" Островского вряд ли можно назвать легким произведением, но «Жестокий романс» вышел, как минимум, не чуть не хуже оригинала. ... Блестящий актёрский состав «Жестокого романса» под великолепным руководством Эльдара Рязанова сумел воспроизвести одно из самых трагичных произведений отечественной классики» (Малюков, 2012).

Кинокритик Денис Горелов с высоты полета сквозь время писал о «Жестоком романсе» так: «Рязанов и поставил свою неожиданную картину, в которой восторженные абитуриентки творческих вузов разглядели разве что белые штиблеты, поздние катанья да высокую степень безумства; пригубил он, видишь ли, неумело! Еще как умело–то, срамник.

Полнарода по сей день считает «Романс» фильмом Михалкова — аберрация несправедливая, но понятная: в слякоти и мрази города Бряхимова было слишком мало традиционного Эльдара Александровича, зато буквально через край плескал наш любимый Никита Сергеич дорогой. Даже в собственного производства пасторалях не дарил он себе такого грандиозного бенефиса... провидец Рязанов снял кино о новых русских за семь лет до рождения официального термина. ... На выходе все, кроме старших школьниц, фильм не оценили. Полагают, что именно с «Романса» началась революция критики, кинособщества и всей сложившейся кастовой системы: так нести в хвост, гриву и мелкие пташечки народного артиста СССР, как делалось это на круглом столе «Литературки», досель не позволялось никому. Пришибленный нежданной выволочкой, Рязанов пошел с челобитной в ЦК: приструните, мол, обормотов, — до какой только чертовщины не доведут звания народных артистов! ... «Гол, да прав», — эта великая закулисная мораль островской драматургии и рязановского фильма стала донельзя актуальной именно сегодня, когда во многих местах по одежке и встречают, и провожают, мохнатые шмели на сладкое так и жужжат, так и пикируют, а мефистофельские скупки–ломбарды рассыпаны на каждом перекрестке» (Горелов, 2018).

Что касается зрителей, то большинство из них и сегодня восхищено «Жестоким романсом»:

«Фильм–шедевр. Самая яркая роль, по–моему, у Никиты Сергеевича Михалкова! Несмотря на очевидное самодовольство и эгоизм, он все же любит Ларису. Доказательство – его слезы и взгляд... Как же он смотрит на Ларису, когда она исполняет романс... Михалков – гений!» (Оксана).

«Какой потрясающий фильм. Я его смотрю бесконечно. И почти всегда плачу. Какая игра актеров. Михалков – это не просто гениальный актер, это "глыба". Как он играл в этом фильме! Какой мужчина! Такой только за руку возьмет и уже "мурашки" по телу побегут. Как они с Гузеевой сыграли! Такое впечатление, что это не фильм – а реальная жизнь. А Фрейндлих? Какая шикарная актриса! Какая у нее "тяжелая" роль. Фильм смотрится на одном дыхании. Так и хочется, извините, "залезть" за экран и побывать там, у них. Насколько реалистичен. Это тот случай, когда фильм гораздо интереснее оригинала. И что удивляться? Ведь снимал Рязанов, и равных ему в это нет» (Ирина).

«Шедевр, что и говорить. Все актеры играют прекрасно. А музыка! ... Однако, по словам самого Рязанова, Ларисе Гузеевой много помогали и актеры и режиссер. ... картина прекрасная и от просмотра фильма получаешь огромное эстетическое наслаждение» (Аня).

Слепой музыкант. СССР, 1961. Режиссер Татьяна Лукашевич. Сценарист Иосиф Маневич (по одноименной повести В. Короленко). Актеры: Борис Ливанов, Василий Ливанов, Сережа Шестопалов, Марианна Стриженова, Юрий Пузырёв, Алексей Грибов и др. **21,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Татьяна Лукашевич (1905–1972) поставила 13 полнометражных игровых фильмов, 8 из которых («Подкидыш», «Свадьба с приданым», «Учитель танцев», «Анна Каренина», «Аттестат зрелости», «Заре навстречу», «Слепой музыкант», «Ход конем») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

У трогательной мелодрамы «Слепой музыкант», где эмоционально и проникновенно сыграл Василий Ливанов, и сегодня масса поклонников среди зрителей:

«Есть фильмы, которые в определённый момент жизни делают нас взрослее. "Слепой музыкант" – один из таких. Чудесная постановка. Все герои как будто сошли со страниц книги, именно такими я представляла их себе, когда в далёком детстве впервые читала это произведение» (Татьяна).

«Этот фильм нужно показывать всем школьникам. Целесообразные пересмотры в актовых залах школ. Фильм указывает ориентиры на далекое будущее и в то же время демонстрирует, как высоконравственно должен человек поводить себя в ежедневном быту. Что главное для молодого человека? Воспитание характера и стойкость к распущенности. Этот фильм занимает, наверное, первое место среди поучительных фильмов. Тем более, что поставлен он на наивысшем уровне мастерства» (С. Ким).

Это сильнее меня. СССР, 1974. Режиссер Федор Филиппов. Сценарист Алексей Симуков. Актеры: Александр Михайлов, Иван Гаврилюк, Валентина Малявина, Юрий Гончаров, Ефим Копелян и др. **21,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Федор Филиппов (1911–1988) поставил десять полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Хлеб и розы», «Грешница», «Расплата», «Это сильнее меня», «Поздняя ягода») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Главный герой мелодрамы «Это сильнее меня» работает на судоремонтном заводе, но главное в фильме, разумеется, не завод, а любовные переживания. Эта картина Федора Филиппова опиралась на обаяние Александра Михайлова и Валентины Малявиной и вызвала нешуточный интерес у публики.

Зрители помнят эту мелодраму и сегодня:

Мнение «за»: «Фильм хороший. Снят в добрых советских традициях. Немного наивноват, но от этого ничуть не теряет. Раньше считала, что сетование на то, что, мол, времена меняются – полная ерунда, меняются люди. Посмотрев фильм, осознала, что всё–таки времена меняются, и таки очень! Ведь при советском строе в людях воспитывались гуманные качества: доброта, доверие, готовность бескорыстно прийти на помощь, честно и прямо отстаивать свои убеждения, а нынче главное условие успешного существования – это принцип "Каждый за себя!". Обидно, понимаешь!» (Виктори).

Мнение «против»: «Фильм слабый во всех смыслах. Затянутые диалоги и панорамы, не имеющие особой смысловой нагрузки, куски фильма как будто наспех склеены, не прослеживается четко линия каждого эпизода фильма, скомканный конец, и потеря вследствие этого той теплоты и душевности, которыми так славен был тогда наш кинематограф» (И. Горина).

Мачеха. СССР, 1959. Режиссер и сценарист Абиб Исмайлов. Актеры: Наджиба Меликова, Фатех Фатуллаев, Хагигат Рзаева, Джейхун Мирзоев, Джейхун Шарифов и др. **21,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Абиб Исмайлов (1906–1966) поставил всего два полнометражных игровых фильма, и только одному из них – мелодраме «Мачеха» суждено было войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

... Мальчик-сирота не хочет признавать новую жену отца...

В «Истории советского кино» подчеркивалось, что в «Мачехе» «откровенный мелодраматизм настойчиво внедрялся в каждую сцену. ... Популярность «Мачехи» и подобных фильмов имела специфические причины. ... На экране возникают коллизии, проникнутые слезливой сентиментальностью, с бьющими по нервам мелодраматическими эффектами. ... Любовь, разлука, страдания, смерть, верность и измена, трагическое положение женщины – излюбленные мотивы азербайджанского фольклора» (История советского кино. Ч. 4. М., 1978. С. 212-213).

Сегодня сентиментальная «Мачеха», что называется, не на слуху, но некоторые зрители ее все еще помнят:

«Столько лет смотрим, а слезы не можем удержать, как мальчик Исмаил старается ужиться с новой матерью. Игра этого мальчика Исмаила... затрагивают сердца наши, без слез смотреть невозможно» (Лала).

Дикая собака Динго. СССР, 1962. Режиссер Юлий Карасик. Сценарист Анатолий Гребнев (по повести Р. Фрайермана "Дикая собака Динго или Повесть о первой любви"). Актеры: Галина Польских, Владимир Особик, Талас Умурзаков, Анна Родионова, Инна Кондратьева, Николай Тимофеев, Тамара Логинова и др. **21,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юлий Карасик (1923–2005) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Ждите писем», «Дикая собака Динго», «Человек, которого я люблю» и «Шестое июля») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Одна из лучших работ Юлия Карасика – оттепельная мелодрама о первой школьной любви «Дикая собака Динго» была тепло встречена кинопрессой и зрителями.

Кинокритик Анри Вартанов (1931–2019) писал в «Советском экране», что режиссером «повести открываются новые качества: свежесть и тонкость чувств героев, поэтическое восприятие мира, проникновение автора в глубины человеческой души. Это стало основным, главным в фильме. ... В фильме – и это одна из его особенностей – слово и изображение, актерские и режиссерско–операторские средства неотрывны друг от друга. Это создает своеобразный поэтический стиль, где одно переходит в другое, подчас совершенно незаметно для зрительского глаза. ... «Дикая собака Динго» выступает за любовь – против безразличия, за взволнованность – против безмятежности, за настоящую молодость – против духовной дряхлости, за умение во всех проявлениях жизни видеть поэзию!» (Вартанов, 1962).

Я согласен с кинокритиком Ириной Павловой: «Галина Польских и Владимир Особик играли историю чувств Тани и Коли так пронзительно и безоглядно, а режиссер с таким тщанием выстраивал их запутанные взаимоотношения, что с первых же секунд фильма зрителя не покидает внутреннее напряжение. Таких подростков на советском экране еще не было. Режиссер фактически выстраивает весь фильм исключительно для своих героев: свет, прозрачная атмосфера, выразительные портреты, и главное – «незаметность», деликатность собственно режиссерских приемов. Всё для того, чтобы ничто не отвлекало смотрящего от трепетного процесса зарождения любви» (Павлова, 2010: 215).

«Дикая собака Динго» трогает душу и зрителей XXI века: «Один из лучших советских фильмов о юношеской любви. Талантливая работа, которая вошла в золотой фонд отечественного кинематографа. Галина Польских показала свою необыкновенную актерскую яркость и индивидуальность. Своей игрой она передала тончайшие движения души взрослеющей девочки, раненной сложными отношениями родителей. И первое чувство, сложное и тревожное, не совсем осознанное. Этот внутренний раздрай и смятение... историю о дружбе и любви, о человеческих отношениях... до сих пор смотришь с большим волнением» (Светла).

Мужской разговор. СССР, 1969. Режиссер Игорь Шатров. Сценаристы: Валентин Ежов, Вадим Фролов (по мотивам повести В. Фролова «Что к чему»). Актеры: Николай Яхонтов, Александр Кавалеров, Василий Шукшин, Нинель Мышкова, Алевтина Румянцева, Леонид Куравлёв, Владимир Этуш и др. **21,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Игорь Шатров (1918–1991) поставил 7 фильмов (в том числе известный сериал «И это всё о нём»), два из которых только «Мужской разговор» вошел в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Семейная драма «Мужской разговор» довольно остро по тем временам рассказала о переживаниях подростка по поводу развода родителей, а участие в фильме Василия Шукшина (1929–1974) и чрезвычайно популярного после «Республики ШКИД» Александра Кавалерова (1951–2014) (это он спел в «Мужском разговоре» песню о сердце из нейлона) привлекло в кинозалы миллионы зрителей...

Кинокритик Василий Сухаревич (1912–1983) писал в «Спутнике кинозрителя», что «нельзя не порадоваться тому, что от обещаний создавать фильмы о проблемах воспитания подростков кинематографисты перешли к делу. Несколько хороших фильмов о школьниках уже вышли на экраны, и «Мужской разговор» из их числа. Этот фильм приятно отличается от других: он посвящен не только сугубо школьным делам — его проблемы шире, он посвящен формированию личности подростка, тому переломному возрасту, когда детство остается позади и в круг вполне серьезных и взрослых дел, событий, вопросов вступает еще ребенок и уже юноша, которому хочется и нужно принимать собственные решения, сформулировать свои принципы. Герою фильма Саше Ларионову в этом возрасте выпало

сложное испытание — их семью оставила мать, а отец не решается сказать сыну всю правду. А она состоит в том, что мать любит другого. Вот какие сложные отношения, события и чувства надо понять и оценить Саше. И юноша бунтует. Кажется, все особенности переходного возраста с его крайностями, метаниями, горячностью и живостью отразились в превосходной игре мальчика. ... Я уже слышал, как некоторые кинопрофессионалы упрекали фильм в сентиментальности. Но испытав очень много сходных переживаний в личной жизни, я утверждаю, что жизнь — постановщик, способный на такое сгущение событий, которые и не снятся кинематографистам» (Сухаревич, 1969).

Для части аудитория XXI века «Мужской разговор» всё ещё остается актуальным:

«В свое время фильм поразил таким точным пониманием психологии подростков. А "запретные" темы? Как герой, чтобы ему доверяли, впервые выпивает стакан вина и хмелеет. Или запретная музыка «Битлз» на магнитофоне. Все точно и достоверно. А как Шукшин играет отца! Только сейчас понимаешь это, когда сам отец. А психологическое состояние подростка, его переживания, потому что мать ушла – этого никогда не забудешь» (Султан).

«Фильм люблю, но со многим не соглашаюсь. Почему далеко не маленькому мальчику не сказали правду, что его мать бросила его, уехав с другим? Почему, ее все оправдывают, как будто она совершила подвиг? Почему ради своего счастья, она бросает сына, разве 14–15 дети меньше нуждаются в материнской ласке и поддержке? Не понимаю, не поддерживаю такую "мать"» (Н. Волкова).

«Недостатки этого посредственного фильма: излишний схематизм, прямолинейность, упрощенность и однозначность характеров. В. Шукшин играет почти неправдоподобно порядочного и деликатного человека с удивительным самообладанием. Своего рода идеал отцовской мудрости, заботливости, ответственности за судьбу сына. Создатели фильма, к сожалению, низводят сложность и многообразие реальной жизни к упрощенному морализированию. Образ идеального отца в исполнении Шукшина противопоставляется шаржированному образу непутевого отца Юры и безответственной "попрыгунье–стрекозе" – Сашиной матери. Сценаристы и режиссер могли бы пойти по более трудному пути и поведать зрителям, как подрастающие дети продолжают любить своих родителей вопреки их несовершенству, пытаясь найти для пап и мам какое–то оправдание. И эта любовь могла бы иметь нравственное воздействие на поведение родителей, характеры которых можно было дать в развитии, а не в статической "черно–белой" однолинейности, в угоду мертворожденной схеме. ... Именно из–за упрощенности, схематизма и прямолинейно дидактичного морализма я считаю фильм "Мужской разговор" в целом довольно посредственным. Разумеется, это никоим образом не умаляет замечательное актерское мастерство Шукшина и других исполнителей» (А. Ефимов).

Звезда балета. СССР, 1965. Режиссер Алексей Мишурин. Сценаристы Цезарь Солодарь, Владимир Гольдфельд. Актеры: Татьяна Катковская, Валерий Панарин, Евгений Моргунов, Татьяна Окуневская, Галя Горшкова, Андрей Веселовский и др. **21,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Мишурин (1912–1982) поставил 9 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Годы молодые», «Спасите наши души», «Королева бензоколонки», «Звезда балета») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В конце 1950–х – в 1960–х зрители принимали картины Алексея Мишурина на «ура», а вот кинопресса била их всякий раз беспощадно.

Так вышло и с мелодраматическим ревю «Звезда балета».

Кинокритик Татьяна Хлоплянкина (1937–1993) в своей разгромной статье в «Советском экране» не нашла в фильме «ни одного проблеска чувства, ни одного остроумного, живого слова – кажется, будто язык дан этим абсолютно лишенным интеллекта людям лишь для того, чтобы доказать, как они глупы и скучны. ... О режиссуре А. Мишарина говорить еще труднее, потому что в фильме ее вообще не чувствуется. «Звезда балета», так же как и предыдущие картины А. Мишурина «Годы молодые» и «Королева бензоколонки» (совместно с Н. Литусом), еще раз убеждает нас, что ему неплохому и опытному оператору, пожалуй, вряд ли стоило менять свою профессию. Кром того, в этом

последнем своем фильме А. Мишурин, по–видимому, так же как и авторы сценария, сделал «скидку на жанр», решив, что в ревю сойдет любая пошлость – были бы танцы и музыка. Актеры, занятые в фильме... чувствуют себя неловко, беспомощно: они целиком предоставлены себе и плохому тексту. Ну, а таких гирлянд из искусственных цветов, таких букетов и кустов, таких ядовитых «ландриновых» красок, такого пышного постановочного убожества давно не помнит наш экран. ... увы! – танцевальная сцена «Черевички» занимает одну часть. А в остальных авторы фильма старательно и уверенно делают такое ревю, каким оно, по их мнению, только и может быть: с глупым мельтешением главных героев, с полным отсутствием драматургии и элементарной кинематографической культуры. Вы недовольны? Вас коробит? Но, извините. Ведь это ревю!» (Хлоплянкина, 1965: 14).

Сегодняшние зрители относятся к «Звезде балета» куда теплее:

«Очень люблю смотреть этот замечательный, светлый и добрый фильм. Красивые танцы на льду, красочные костюмы, декорации, музыка – создают ощущение настоящего праздника. ... Всем советую посмотреть этот фильм. Хорошее настроение гарантировано!» (С.Э.)

«Красивый и светлый фильм. Отчего–то в более поздних фильмах балет на льду так не впечатляет. Удивляет прозрачность льда, в котором все так красиво отражается» (С. Жорыч).

«Балет на льду просто великолепен, за взаимоотношениями главных героев тоже наблюдать очень интересно. Есть в фильме несколько смешных моментов» (С. Цыганков).

«Не надо относиться к этому фильму серьезно, это легкое развлечение, ревю. Для отдыха» (Семен).

Прощание с Петербургом. СССР, 1972. Режиссер Ян Фрид. Сценарист Анатолий Гребнев. Актеры: Гиртс Яковлевс, Татьяна Бедова, Татьяна Пилецкая, Василий Меркурьев, Павел Кадочников, Игорь Дмитриев, Сергей Карнович–Валуа и др. **21,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Ян Фрид (1908–2003) поставил 16 полнометражных фильмов, пять из которых («Любовь Яровая», «Двенадцатая ночь», «Чужая беда», «Зеленая карета», «Прощание с Петербургом») в тысячу самых популярных советских лент. Большую часть своей жизни Ян Фрид экранировал классические пьесы и оперетты. Костюмная музыкальная мелодрама «Зеленая карета», действие которой разворачивается в первой половине XIX века, пользовалась большим успехом у аудитории.

«Прощание с Петербургом» – музыкальная мелодрама о композиторе Йоганне Штраусе.

Кинокритик Дмитрий Писаревский (1912–1990) обращал внимание читателей «Спутника кинозрителя», что «в этом фильме много легкой, веселой музыки. Он повествует о молодости Иоганна Штрауса, о том времени, когда еще не были написаны ни «Голубой Дунай», ни «Сказки венского леса», но когда вальсы и польки легко и привольно лились из–под пальцев импровизирующего маэстро» (Писаревский, 1972).

Однако итоговый вердикт Дмитрия Писаревского был таков: «Можно ли утверждать, что мир чувств, личность талантливого творца, музыканта открылись достаточно полно, глубоко, художественно убедительно? Это было бы преувеличением» (Писаревский, 1972).

Многих зрителей «Прощание с Петербургом» радует до сих пор:

«Замечательный музыкальный фильм. Конечно, Штраус здесь подан несколько более романтичным, чем он был на самом деле, но дела это не меняет» (Лина).

«Красивый, романтичный, почти сказочный музыкальный фильм, с красивыми героями. Только сказка без счастливого финала. Конечно, определенная доля вымысла в фильме есть, хотя намного меньшая, чем в фильме "Большой вальс"» (Б. Нежданов).

«Красиво, музыкально, помню до сих пор» (Пенсионер).

Фантазия на тему любви. СССР, 1981. Режиссер Аида Манасарова. Сценаристы Александр Марьямов, Аида Манасарова. Актеры: Юрий Овчинников, Ирина Скобелева, Амаяк Акопян, Андрей Витман, Анастасия Вознесенская, Игорь Саруханов, группа Стаса Намина и др. **21,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Аида Манасарова (1925–1986) поставила десять полнометражных игровых фильмов, две из которых («Фантазия на тему любви» и «Оглянись!») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Музыкальная мелодрама «Фантазия на тему любви» – нетипичный фильм для режиссера Аиды Манасаровой, известной, прежде всего, психологическими драмами. Это самая кассовая ее картина была тепло встречена зрителями и кинопрессой.

В «Спутнике кинозрителя» об этой развлекательной ленте писалось так: «Фильм о любви! С музыкой! С песнями — на стихи известных поэтов! С танцами на льду! И пусть жизненная среда и некоторые повороты сюжета хорошо знакомы каждому,— наш интерес к картине от этого нисколько не уменьшается. Скорее, наоборот — он растет. Хочется найти дополнительные подробности жизни наших любимцев, чьи фигуры так часто мелькают на наших телеэкранах! Телеэкранах,— сказали мы? Да, герои фильма — прославленная пара фигуристов. ... Но все мы, видевшие этих звезд в накале борьбы, в старейшей ситуации спортивных поединков, ну и еще, конечно, в сериях показательных выступлений, не раз и не два спрашивали себя: а как течет их жизнь там, по ту сторону экрана, за границами ледовой арены?.. Именно об этом ... музыкальный, яркий и нарядный фильм «Фантазия на тему любви» (Стигнеев, 1981).

В аналогичном позитивном ключе была написана и рецензия кинокритика Маргариты Кваснецкой в «Советском экране»: «Итак, две стихии воссоединились в фильме «Фантазия на тему любви» – музыка и спорт. Мастерство фигуристов и выступление молодежного ансамбля... Языка ледового танца и, конечно же, песни, во множестве звучащие в фильме, способствуют развитию сюжетных перипетий, передают чувства и помыслы героев, создают атмосферу праздничности, яркой зрелищности, столь привлекательной для широкого зрителя» (Кваснецкая, 1981: 15).

Мнения сегодняшних зрителей о «Фантазии на тему любви» разбросаны в диапазоне от «за» до «против»:

«Один из моих самых любимых фильмов к которым возвращаешься помногу раз... Вот его–то и надо было назвать «Всё будет хорошо»!» (К. Моррис). «Помню этот фильмец, смотрел в юности.. Дрянь фильм. Млн. раз потом бывал за рубежом и хохотал, когда вспоминал, как показали заграницу в этой ленте» (Потапыч).

Белые ночи. СССР, 1960. Режиссер и сценарист Иван Пырьев (по одноименной повести Ф.М. Достоевского). Актеры: Людмила Марченко, Олег Стриженов, Анатолий Федоринов, Вера Попова и др. **21,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Пырьев (1901–1968) поставил 18 полнометражных игровых фильмов, 15 из которых («Богатая невеста», «Партийный билет», «Трактористы», «Любимая девушка», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Испытание верности», «Идиот», «Белые ночи», «Наш общий друг», «Свет далекой звезды», «Братья Карамазовы») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

В год выпуска мелодрамы «Белые ночи» на экран режиссер и киновед Александр Мачерет (1896–1979) писал в журнале «Советский экран», Ивану Пырьеву «понадобилась удивительное режиссерское владение ритмом, темпом, монтажной слаженностью, совмещением изобразительной стороны с точно выверенными смысловыми задачами, чтобы передать поэтическую, «стихотворную» особенность повести Достоевского на экране. ... режиссер допускает небольшую и вполне оправданную «вольность». Деятельности Настинькиного возлюбленного приданы общественные черты, а его внешнему облику – ассоциативное сходство с привычными образами революционных демократов. Это очень удачная находка: едва уловимой деталью, ненавязчивым намеком достигается важное идейное следствие» (Мачерет, 1960: 4).

Казалось бы, рецензент не увидел ни одного недостатка в экранизации, вся рецензия написана в исключительно мажорном благожелательном ключе. Но нет, в самом конце А.

Мачерет зачем–то добавляет неожиданный упрек: «Успех? Безусловно. И все–таки жаль, что в период расцвета своего мастерства Пырьев не мог обратить его на темы современности. Пожелаем, чтобы большой талант Ивана Пырьева, его плодоносная сила художника, любящего родную страну, свой народ, свою партию, были обращены к темам современной действительности!» (Мачерет, 1960: 5).

Что ж, кто знает, быть может, аналогичный упрек был адресован И. Пырьеву не только со стороны кинокритика, но и министерского начальства: недаром он вначале 1960–х снял ленты на современную тему…

Что касается сегодняшних зрителей, но они все еще помнят «Белые ночи» и отзываются о них, как правило, эмоционально и положительно:

«Необыкновенная атмосфера петербургских белых ночей с дождями и туманами. Дуэт Марченко и Стриженова просто эталон актерского мастерства, они умеют передать все чувства и переживания героев. Здесь погода выступает зеркалом, в котором отражается настроение Мечтателя, состояние его души. … А снят фильм так, что хочется перешагнуть через экран и попасть в эти белые ночи, даже под дождь» (Мирьям).

«Нет слов, чтобы описать увиденное, потрясающий фильм! Столько трепетных чувств… Настоятельно всем советую его посмотреть! Один из лучших шедевров советского кинематографа» (Алекс)

«Получил огромное удовольствие от фильма. Да, конечно, главные герои заметно "переигрывают". Но что делать? 1959 год! Тогда кинематограф еще полностью находился под властью театра. Почти все фильмы того времени страдали театральностью. Однако литературный гений Достоевского сглаживает этот недостаток, сюжет произведения заставляет следить за событиями с не меньшим интересом, чем за современным детективом» (Н. Фрейд).

«Одна из лучших экранизаций Достоевского! Всё сделано блестяще!» (Знаток).

Я вас любил… СССР, 1968. Режиссер Илья Фрэз. Сценарист Михаил Львовский. Актеры: Виктор Перевалов, Виолетта Хуснулова, Виталий Ованесов, Лариса Зубкович, Валерий Рыжаков, Вера Орлова, Евгений Весник, Наталья Селезнёва и др. **21,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Илья Фрэз (1909–1994) поставил 16 фильмов, 5 из которых («Васек Трубачев и его товарищи», «Отряд Трубачева сражается», «Я Вас любил…», «Это мы не проходили», «Вам и не снилось») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Мелодраму «Я вас любил…» в год выхода на экраны публика приняла тепло, но кинокритики частенько упрекали ее в банальности.

К примеру, поэт и литературный критик Юрий Айхенвальд (1928–1993) писал, что «фильм — сразу о многом. Однако в поэтическом по замыслу повествовании есть организующая, ведущая тема: грустная и счастливая история первой любви подростков — Коли и Нади. История грустная, ибо Надя (ее хорошо играет В. Хуснулова) своенравна, самолюбива, капризна без причин, просто так, от кокетливого девичьего эгоцентризма первой ученицы, будущей звезды. … На происходящее мы смотрим иногда глазами участников. Но в то же время сам драматизм особенно острых для них моментов смягчен тем, что все в целом показано с позиций авторов, людей доброжелательных, верящих в светлое, поэтическое начало жизни. … Свободная композиция, естественная для сочинений «на вольную тему», таит в себе опасность растянутости, банальностей, смонтированных способом «красной строки», и т.п. Это чувствуется в фильме. Показывая изнурительный, тяжкий и все–таки всегда изящный труд балерин, авторы так подчас увлекаются и экзотикой хореографии и просто самим танцем, что переживания Коли и его товарищей порой кажутся лишь предлогом для того, чтобы длился и длился красивый танец. Впрочем, при всех длиннотах и отклонениях даже от свободной темы фильм целен. Его мелодия — Поэзия Искусства и Любви» (Айхенвальд, 1968: 19).

Однако биограф Ильи Фрэза – киновед Мария Павлова восприняла эту картину как трогательный поэтический рассказ о первой любви: «Пристальный интерес авторов фильма не к внешне событийной стороне (никаких исключительных событий в фильме не

происходит), а к душевному миру подростка, неоднозначная стилистика картины, соединившей в себе и лирику, и комедию, и драму, — все это ставило перед исполнителем роли Коли Голикова немалые сложности. ... И все–таки при всех длиннотах и отклонениях фильма атмосфера поэзии и красоты, пронизывающая его, юношеская влюбленность, о которой рассказано с мудрым пониманием и доброй улыбкой, нашли горячий отклик в сердцах не только взрослой части зрительской аудитории, но и школьников–старшеклассников» (Павлова, 1985).

Поклонников у этого фильма Ильи Фрэза много и в XXI веке:

«С удовольствием пересмотрела фильм. Светлая и добрая история о взрослении, о первой любви, о первых разочарованиях. Трогательно и трепетно сыграл главного героя Витя Перевалов. Нравятся Виталий Ованесов и Валерий Рыжаков – нахальный Женя и справедливый Жора. Очень хороши Евгений Весник и Вера Орлова в роли Колиных родителей, обожаю эпизоды с их участием. Да что там говорить, все нравятся. И всё. Пять с плюсом» (Тамара).

«Я сама из того поколения, может, чуть помладше главных героев. Фильм этот никогда не пропускаю, зову всех домашних со мной смотреть, сопереживать героям. ... Фильм очаровывает всем: и одеждой 60–х (когда девушки идут впереди кавалеров, каблучки на туфельках "гвоздики" прелесть!), и настоящей любовью учительницы по литературе к Пушкину (с какой маниакальностью она хочет привить эту любовь и учащихся), и молодостью самих актёров, впоследствии ставших популярными. Весь фильм – шедевр! Перевалов очень тонко передаёт трагедию своих чувств. ... Фильм этот надо занести в Золотую коллекцию нашего кинематографа, гордиться им и благодарить создателей» (Рыжая).

Я вам пишу… СССР, 1959. Режиссер Михаил Израилев. Сценарист Анатолий Алексин (по мотивам собственной повести «Записки Эльвиры»). Актеры: Микаэла Дроздовская, Зоя Фёдорова, Аркадий Цинман, Юрий Саранцев, Юрий Киреев, Людмила Шагалова, Сергей Филиппов и др. **21,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Израилев (1913–1992) поставил семь полнометражных игровых фильмов, но в тысячу самых кассовых советских кинолент в итоге у него вошла только «оттепельная» мелодрама «Я вам пишу…».

Завалив вступительные экзамены в медицинский вуз, а потом – в вуз театральный, Эльвира (Микаэла Дроздовская) становится сиделкой у больной женщины…

Сегодня эта сентиментальная мелодрама, увы, практически забыта зрителями, и практически не идет на телеканалах…

Однажды, 20 лет спустя. СССР, 1981. Режиссер Юрий Егоров. Сценаристы: Аркадий Инин, Юрий Егоров. Актеры: Наталья Гундарева, Виктор Проскурин, Евгений Лазарев, Олег Ефремов, Валентина Титова, Александр Потапов, Игорь Ясулович, Валентин Смирнитский, Ольга Гобзева, Алёна Чухрай, Андрей Юренев, Инга Будкевич, Марина Яковлева и др. **21,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Егоров (1920–1982) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, девять из которых («Простая история», «Добровольцы», «Море студеное», «Отцы и деды», «Однажды, 20 лет спустя», «Если ты прав…», «Человек с другой стороны», «Они были первыми», «За облаками – небо») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В начале 1980–х эта мелодрама о счастливой многодетной семье была очень позитивно встречена зрителями и кинопрессой.

К примеру, кинокритик Оксана Курган в журнале «Советский экран» отмечала, что «без громких слов и нравоучений фильм поднимает одну из важнейших, назревших проблем сегодняшней нашей жизни. Проблему, о которой сегодня говорят, пишут демографы и экономисты. Ведь наши маленькие дети — это завтрашние граждане страны, ее мозг, ее руки, ее будущее. Фильм не только воскрешает традиционный для русского

искусства прекрасный образ женщины–матери, не избалованной вниманием нашего кинематографа, но и открывает новые его грани» (Курган, 1981: 5).

А кинокритик Лариса Кузнецова считала, что «если выделить основную идею фильма, которая выстроена наиболее убедительно, я бы назвала идею любви. Этой идее служит в фильме всё. Это «всё» заключено в той трактовке главных характеров, которые раскрывают нам Н. Гундарева и В. Проскурин. … Возводя идею материнства и семейной любви в некую гиперболу, пусть идиллическую, даже в чем–то наивную, эта лента говорит нам о существовании таких ценностей человеческой жизни, утрата которых губительная для всех нас» (Кузнецова, 1981: 34, 40). Кузнецова Л. С днем рождения… // Искусство кино. 1981. № 3. С. 32–40.

Но XXI век принес с собой иное восприятие этой картины. Кинокритик Денис Горелов считает, например, что «сценарист Аркадий Инин и режиссер Юрий Егоров излили мысль семейную, единственную оставшуюся на ту пору в стране, в конспективной эпопее «Однажды двадцать лет спустя». Картина была естественным завершением большого пути, пройденного Егоровым от каховско–метростроевской романтики «Добровольцев» и «Они были первыми» к сытому и благонравному обществу позднего социализма. … Надя Круглова была баба счастливая, хоть и замотанная стиркой–глажкой–готовкой и котячими мужниными домогательствами. На глазах стареющее, реально озабоченное деторождением общество придумало себе малореальный, но сверхубедительный в гундаревском исполнении идеал» (Горелов, 2018).

Зрители до сих пор обсуждают степень правдоподобности фильма «Однажды, 20 лет спустя»:

«Наталья Гундарева просто воплощение женственности, материнской любви и мудрости. Замечательно сыграно, верю, что все эти дети ее родные (по фильму). Конечно, в жизни редко встретишь такую семью, но идея хорошая, много детей замечательно, положительный муж – тоже» (Наталья)

«Фильм достоин хороших слов благодаря великолепной игре актеров. А вот сюжет... я не встречала семей, которые также имели бы в своих семьях много детей. Один, два, а то и ни одного» (Летиция).

«Милая, добрая сказка. В России – абсолютная утопия. Конечно, авторам и зрителям хотелось бы, чтобы "сказка стала былью", но, боюсь, "жить в эту пору прекрасную уж не придется ни мне, ни тебе"» (Мила).

Впервые замужем. СССР, 1980. Режиссер Иосиф Хейфиц. Сценаристы Иосиф Хейфиц, Павел Нилин (по одноименному рассказу Павла Нилина). Актеры: Евгения Глушенко, Николай Волков, Валентина Теличкина, Светлана Смирнова, Игорь Старыгин и др. **21,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иосиф Хейфиц (1905–1995) поставил около трех десятков фильмов разных жанров, многие из которых («Горячие денечки», «Весна в Москве», «Большая семья», «Дело Румянцева», «Дорогой мой человек», «Дама с собачкой», «День счастья», «Салют, Мария!», «Единственная», «Впервые замужем») вошли в число самых кассовых советских кинолент.

Тоня (блестяще и психологически тонко сыгранная Евгенией Глушенко) растила свою дочку одна, а та в итоге стала эгоисткой…

Мелодрама «Впервые замужем» вышла в прокат на пике интереса советского кинематографа к женской тематике, когда одна за другой выходили на фильм с экранными героинями, сыгранными Натальей Гундаревой, Людмилой Гурченко, Верой Алентовой, Ириной Муравьевой, Маргаритой Тереховой…

В журнале «Искусство кино» отмечалось, что «фильм «Впервые замужем» сделан в традиционной режиссерской манере, чурающейся эффектных приемов. Новизну в искусстве Хейфиц трактует как открытие новых пластов действительности. Сейчас, когда стилем «ретро» овладели многие, когда атмосфера, костюмы, интерьеры минувших десятилетий воспроизводятся с фотографической точностью, и ты, помнящий все это, живший в подобных квартирах, носивший такие же прически и платья, восхищенно говоришь: «Надо же!» – фильм Хейфица стоит вне этой повальной моды и пленяет не каллиграфией, не

филигранностью стиля. Хотя в фильме тщательно воспроизводится быт 50–х годов и наших дней в определенном социальном срезе, режиссер не делает никаких стилизаторских акцентов. Он сосредоточен на внутреннем состоянии своих героев, на правдивом жизненном обосновании их поступков. Здесь манера И. Хейфица всегда отличается особой тонкостью отделки, идет ли речь о главном или второстепенном персонаже. Умение точно выбрать на роль актера талантливого, способного раскрыть замысел драматурга и режиссера сочетается у Хейфица с даром видеть скрытые возможности исполнителя, что реализуются в общении с партнерами и создают на экране второй и третий планы, те многочисленные обертоны и нюансы, которыми так сильна режиссура этого мастера. ... Хейфиц всегда верен принципам монодрамы. Главный герой несет максимум экранной нагрузки, он едва ли не в каждом кадре. Побочные драматургические линии отсекаются, остается только то, что имеет прямое отношение к истории характера, к его взаимодействию с социальной средой. ... Авторы фильма «Впервые замужем» очень хотят, чтобы Тоня нашла свое счастье. А главное – они хотят сказать зрителю, что душевная стойкость, доброта, самоотверженность личности рано или поздно должны быть отмечены, замечены в обществе» (Барабаш, 1980: 50, 52, 54).

Зрители XXI века по–прежнему тепло относятся к этой мелодраме Иосифа Хейфица: «Очень нежные чувства испытываю к этой картине. Наверное, такие же нежные к героине Глушенко, да и к самой актрисе. Очень ей веришь в этом фильме. Можно осуждать Тоню, за то, что смысл всей её жизни и жертвы – ради дочери. Но и пожалеть можно, ведь у неё больше нет ничего и никого. Оттого такой и результат. Но всё равно такой свет, который несёт Тоня в фильме "Впервые замужем" просто обязан привести её к счастью» (Анастасия). «Хороший фильм. ... Актеры все прекрасно играют» (Тамара).

Где ты, любовь? СССР, 1981. Режиссер и сценарист Валериу Гажиу. Актеры: София Ротару, Григоре Григориу, Евгений Меньшов, Екатерина Казимирова и др. **21,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Валериу Гажиу (1938–2010) поставил 15 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Где ты, любовь?», «По волчьему следу» и «Последний гайдук») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Музыкальная мелодрама «Где ты, любовь?» была снята на волне успеха аналогичной ленты с участием Аллы Пугачевой – «Женщина, которая поет» (1979), но с учетом репертуара и огромной тогда популярности Софии Ротару.

«Крокодил» откликнулся на фильм «Где ты, любовь?» едким четверостишьем сатирика Владимира Волина (1924-1988): «И под оркестр, и под гитару певица шлягеры поёт, но даже пение Ротару сценарий слабый не спасёт…» (Волин, 1982: 4).

Журнал «Советский экран» предпочел эту картину просто не заметить…

Сегодняшние зрители об этой картине вспоминают редко, и мнения их часто полярны:

«Не знаю как другим, но мне фильм "Где ты любовь?" нравится даже больше чем "Душа", талантливая режиссура фильма приятно впечатляет!» (М. Лихоцев).

«Фильм классный, я его уже наверное раз сто смотрела. ...София такая красивая в этом фильме!» (Л. Водянова).

«Сам фильм конечно нудноват, но песни потрясающие» (Ромм). «Сла–а–абенький фильм. Ну, что с него взять – советская попса...» (Гал).

Легенда о любви. СССР–Индия, 1984. Режиссеры Латиф Файзиев и Умеш Мехра. Сценаристы Ульмас Умарбеков, Латиф Файзиев. Актеры: Санни Деол, Пунам Диллон, Наби Рахимов, Шамми Капур, Фрунзик Мкртчян, Наталья Крачковская и др. **21,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Латиф Файзиев (1929–1994) поставил 20 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Приключения Али–Бабы и 40 разбойников» и «Легенда о любви») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Сказку «Легенда о любви» советская кинопресса практически проигнорировала: и это понятно, фильм вышел на экране в декабре 1984, а в 1985 в стране начались серьезные политические перемены, и было уже не до подобной тематики.

Но зрители помнят эту красочную сказку до сих пор:

«Этот фильм с детства оставил у меня неизгладимое впечатление. Сколько эмоций в своей душе я пережила. Прошло столько лет, а чувства остаются» (Алия).

«Один из моих любимых фильмов, там такая волшебная атмосфера, а музыка какая, а какие актеры, и наши и индийские» (Ситора).

Когда деревья были большими. СССР, 1962. Режиссер Лев Кулиджанов. Сценарист Николай Фигуровский. Актеры: Инна Гулая, Юрий Никулин, Леонид Куравлёв, Екатерина Мазурова, Василий Шукшин, Елена Королёва, Людмила Чурсина и др. **21,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Лев Кулиджанов (1923–2002) поставил 10 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Дом, в котором я живу», «Отчий дом», «Когда деревья были большими») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В этой мелодраме прежде всего привлекает замечательный и очень трогательный дуэт юной актрисы Инны Гулая (1940–1990) и впервые появившегося на экране в некомедийной роли Юрия Никулина (1921–1997).

В год выхода фильма в прокат советская кинопресса эту картину очень хвалила, хотя кинокритик Н. Лордкипанидзе и отметила, что «Когда деревья были большими» — вне всякого сомнения, умный, славный, сердечный фильм, но он выиграл бы, на наш взгляд, и от большего темперамента, и от большей тщательности в разработке всех действующих лиц, и от отсутствия в нем нескольких эпизодов, которые никак не вяжутся с общей тональностью картины. ... Эта гармония, проистекающая от заинтересованности в материале, от точного и своего отношения к нему, от несомненной одаренности основных создателей фильма, и привлекает к картине «Когда деревья были большими» (Лордкипанидзе, 1962: 12).

Уже в XXI веке киновед Ирина Гращенкова писала об этой ленте так: «В полный голос тема дома, семьи, обретения духовного родства прозвучала в фильме «Когда деревья были большими»... Здесь впервые открылось глубокое драматическое дарование Юрия Никулина. ... История пробуждения души и совести спившегося тунеядца, согретого добротой, любовью, доверием, утверждала веру в рядового, что называется, простого человека» (Гращенкова, 2010: 255).

Этот фильм до сих пор популярен у зрителей:

«Один из самых нежных и пронзительных кинофильмов советского кинематографа! Фильм, который хочется пересматривать еще и еще! Все актеры играют замечательно! Но вот Инна Гулая и Юрий Никулин – это что–то невообразимое! Гениально и точно сыгранные актерами два человека, про которых так и хочется сказать – "вот и встретились два одиночества". И теперь у каждого из них есть близкий и родной человек. Хорошее кино! Нестареющее! На века!» (Александр).

«Очень люблю этот фильм. Смотрю всю жизнь. Никак не насмотрюсь. Всегда жалею героя Юрия Никулина, хотя он такой здесь не очень положительный... Но артист так прекрасно сыграл (по–другому и не умел), что не хочешь, а сочувствуешь. ... Инна Гулая – очаровательная, искренняя, трогательная. Замечательный у них дуэт» (Тамара).

«Прекрасный фильм. Смотрела его давно и помню только свое восхищение так неожиданно открывшимся талантом Юрия Никулина (тогда все только о том и говорили), а про девушку совсем забыла. А сейчас пересмотрела и ахнула – да ведь это же Джульетта Мазина. Боже мой, сколько глубины, сколько света в этой молоденькой Инне Гулая. И никто тогда, да и сейчас тоже, настоящего умного доброго слова о ней не сказал. Я представляю, какой трудный у нее был характер, как тяжело с ней было, вся ее жизнь этому подтверждение, но ведь мы преклоняемся перед гениями не только за это. Пожалуйста, не забывайте эту прекрасную талантливую актрису» (Разиня).

«Если от привычного и понятного киноромантизма вернуться в суровую реальность, то очень слабо верится в этакое духовное перерождение Иорданова... Кузьма усовестился, его проняло, он почувствовал себя ответственным за другого человека... Всё это вполне

правдиво и жизненно. Однако – очень скоро это «озарение»' пройдёт... И всё вернётся на круги своя. Иорданов – сложившийся, зрелый человек. То, что в нём было до его лжеотцовства, только приглушится на некоторое время, но никуда не уйдёт... Вот пообвыкнет, укоренится в своём «отцовском статусе», и всё станет как прежде. Будет Иорданов, пользуясь добротой и любовью Наташи, сидеть у неё на шее... Так же гонять лодыря, заглушая тоску–кручину бутылочкой... Поговорка «горбатого могила исправит» свою справедливость доказывает очень часто» (Л. Чесноков).

Почтовый роман. СССР, 1970. Режиссер Евгений Матвеев. Сценарист Даниил Храбровицкий. Актеры: Александр Парра, Светлана Коркошко, Юрий Каюров, Анатолий Фалькович, Евгений Матвеев, Аркадий Гашинский, Антонина Максимова, Гурген Тонунц, Николай Граббе и др. **21,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Матвеев (1922–2003) поставил 13 полнометражных игровых фильмов, 7 из которых («Судьба», «Любовь земная», «Особо важное задание», «Цыган», «Почтовый роман», «Победа», «Смертный враг») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Мелодрама о любви революционера Петра Шмидта (1867–1906) «Почтовый роман» пользовалась успехом у публики, да и советская кинопресса в общем–то хвалила за идейную выдержанность и важность темы.

К примеру, статья литературного и театрального критика Николая Громова (1918–1976) в журнале «Искусство кино» подчеркивала, что «Почтовый роман» отличает «глубокая взволнованность романтической интонации, искренняя, не отрывающаяся от действительности поэтизация подвига во имя революции и во имя любви, темпераментность, изобразительная сила. Фильм, воссоздающий наше прошлое — дни русской революции 1905 года и первые годы существования Советского государства, — обращен к настоящему и лучшими своими сценами взывает к нашей молодежи, к внукам и правнукам участников былых событий, помогает воспитанию благородных чувств, преданности идеалу, верности. Яркая, приподнятая манера, в которой сознательно решена картина, вполне отвечает идейно–художественному замыслу, выражает революционный пафос эпохи и душевные порывы главного героя. Дух и стиль фильма органично взаимосвязаны. Щедрые на выдумку режиссер и оператор имели опорой невыдуманную жизнь. Романтична легендарная, знакомая нам с детства фигура лейтенанта Шмидта. Его героическая судьба, его поразительный подвиг, его смерть, всколыхнувшая всю Россию,— это поистине революционная поэма. ... Фильм «Почтовый роман» поэтически утверждает бессмертие подвига, величие дела служения Революции, народу. Величие большой любви. Такое, повторяю, не часто сочетается в наших фильмах» (Громов, 1970: 17, 22).

Правда, в последней части своей статьи Н. Громов не смог удержаться от критического замечания в адрес чужеродного, как ему показалось, ввода в сюжет Ленина и Дзержинского: «решение этой лишней в фильме сцены — и сценарное, и режиссерское, и актерское,— к великому огорчению, оставляет желать лучшего. Мы не заметили ничего нового и необходимого картине в раскрытии образа Владимира Ильича талантливым Ю. Каюровым. Актер произносит монолог, поучает собеседника, который почему–то заявил, что «любовь расслабляет», — при этом образ, созданный Ю. Каюровым, становится назидательным и иллюстративным. А. Фалькович вынужден рисовать Феликса Эдмундовича, необычайно чуткого, умевшего чувствовать тончайшие движения человеческой души, «ортодоксальным сухарем», по выражению его старшего собеседника... Досадное чувство вызывает эта сцена» (Громов, 1970: 21).

Сегодняшние зрители относятся к «Почтовому роману» неоднозначно: «Очень люблю Евгения Матвеева и как актера, и как режиссера. Любовь – это его любимая тема. Но не все его работы мне нравятся... Этот фильм, да и сюжет тоже, не произвели на меня таких сильных впечатлений, как на других зрителей. ... сюжет меня не заинтересовал» (М. Новикова).

Возвращение Василия Бортникова. СССР, 1953. Режиссер Всеволод Пудовкин. Сценаристы Галина Николаева, Евгений Габрилович (по роману Галины Николаевой

"Жатва"). Актеры: Сергей Лукьянов, Наталья Медведева, Николай Тимофеев, Анатолий Чемодуров, Инна Макарова, Всеволод Санаев, Клара Лучко, Нонна Мордюкова и др. **20,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Всеволод Пудовкин (1893–1953) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Суворов», «Адмирал Нахимов» и «Возвращение Василия Бортникова») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Если бы соцреалистическая колхозная мелодрама «Возвращение Василия Бортникова», сделанная по лекалам «теории бесконфликтности», вышла на экраны чуть раньше, например, в 1951 и 1952 году, ее, несомненно, ждал бы триумфальный официальный прием. Но не судьба – премьерные показы этой картины массовой аудитории В. Пудовкина состоялись в конце марта 1953, уже после смерти И.В. Сталина, когда повеяло ветрами перемен, и чуткая к ним кинопресса встретила «…Бортникова» разгромными статьями.

Так влиятельный киновед Александр Грошев (1905–1973) укорял авторов в том, что «бледным и схематичным представлен в фильме «Возвращение Василия Бортникова» образ секретаря райкома Чеканова. Он выведен резонером, который везде присутствует, выступает с речами, но конкретного участия ни в чем не принимает» (Грошев, 1953: 96).

В том же 1953 году литературный критик Анатолий Тарасенков (1909–1956) писал о «Возвращении Василия Бортникова» так: «Личную драму Василия и Авдотьи фильм передает неплохо Но, странное дело, сценаристы Г. Николаева и Е. Габрилович, а также режиссер В. Пудовкин почему–то, создавая фильм, отказались от ряда острых и выразительных сцен романа, рисующих общественную жизнь героев. Смелое изображение пережитков капитализма в сознании людей, которое было присуще роману, в фильме сглажено, а то и вовсе выброшено. Упрощен в фильме и образ колхозницы Фроськи. Тяжелые переживания Василия, вызванные тем, что перед ним раскрылись проступки отца, исчезли, ибо о проступках–то ничего не сказано. Зато в фильме появился ряд новых персонажей, которые отсутствовали в романе. Подробно рассказано о работе МТС, продемонстрированы передовые методы ремонта тракторов. Но, увы, это нисколько не обогатило фильм по сравнению с романом, а лишь придало ему серую, будничную окраску, которой была лишена «Жатва». Живые конфликты и противоречия, остро изображенные в романе, уступили место шаблону, схеме. Если роман был силен реалистическим показом душ рядовых советских людей, то фильм пошел по пути внешнего воспроизведения одной из сюжетных схем романа, игнорируя его внутреннюю поэзию» (Тарасенков, 1953: 63).

Отношение сегодняшних зрителей к этому фильму В. Пудовкина колеблется от «за» до «против»:

«За»: «Замечательный фильм, прекрасные актеры. Как хочется вернуться в те времена, когда у людей была цель, мечта, а, значит, жизнь не была бессмысленной. Только что отгремела страшная война, но люди с энтузиазмом принялись восстанавливать страну. Знали – это их страна, будущее их детей. Очень русский дух у фильма!» (Лелия).

«Против»: «За исключением Инны Макаровой и Анатолия Чемодурова остальные герои воспринимаются как говорящие головы; казалось – сделай с ними же радиопостановку, оставив только голоса – впечатление будет даже более благосклонным. На мой взгляд просто ужасная работа Клары Лучко, даже вкупе с Лукьяновым, Пудовкиным и Урусевским» (Андрей).

Если ты прав… СССР, 1964. Режиссер Юрий Егоров. Сценаристы Эмиль Брагинский, Юрий Егоров. Актеры: Станислав Любшин, Жанна Болотова, Алексей Краснопольский, Галина Соколова, Геннадий Сайфулин и др. **20,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Егоров (1920–1982) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, девять из которых («Простая история», «Добровольцы», «Море студеное», «Отцы и деды», «Однажды, 20 лет спустя», «Если ты прав…», «Человек с другой стороны», «Они были первыми», «За облаками – небо») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Фильмы Юрия Егорова 1950–х – 1960–х в целом хорошо вписывались в оттепельный контекст и никогда не обманывали зрительских ожиданий. А то, что они не достигли кассовых показателей лент Николая Москаленко (1926–1974), на мой взгляд, можно объяснить тем, что фильмы Ю. Егорова (особенно в 1960–х) были тоньше, сложнее, объемнее...

«Оттепельная» мелодрама Юрия Егорова с прекрасным дуэтом Станислава Любшина и Жанны Болотовой подкупила зрителей искренностью своей интонации.

Однако в год выхода в прокат эта картина пришлась по душе далеко не всем. К примеру, она удостоилась разгрома в журнале «Крокодил». Автор статьи, укрывшийся за псевдонимом «Рецензент», применил против этой работы Юрия Егорова характерный манипуляционный прием ернического, оглупляющего сюжет пересказа содержания: «Алешка Гончаров — простой симпатичный парень. И одновременно передовой. Он учится и работает. Работает и учится. Днем ходит на вызовы по квартирам и телефоны абонентам чинит. А вечером учится в институте. Ходил, ходил Алешка Гончаров, чинил, чинил телефоны и влюбился в одну абонентку. Галей зовут. Тоже такая простая и симпатичная девчонка. Но не такая передовая. Потому что только работает. Техником-конструктором. А учиться не учится. Тут у Алешки с одним клиентом неприятность вышла. Сначала клиент к Алешке плохо отнесся. Потом Алешка отнесся плохо. И к клиенту. И к товарищам по работе. И даже к абонентке Гале. Решил с горя телевизоры чинить. Потом, правда, одумался. Осознал. Сам лично пришел к Гале. А ее дома нет.

Всю эту историю рассказали сценаристы Э. Брагинский и Ю. Егоров. А студия имени Горького взялась поставить фильм под названием «Если ты прав». Рассказать-то рассказали Брагинский с Егоровым. А видят, что вроде маловато. Лента еще в запасе осталась. Куда ее девать? А давай мы молодых людей свозим за тридевять земель, в глухомань, где город молодой строится. Там старики Алешкины живут. ... Привезли Алешку с Галей обратно в Москву, а пленки еще полно. Что делать? Хорошо, что у Гали дедушка объявился. Рассказал он Алешке одну поучительную историю, пока тот Галю ждал. О том, как они в лагерях золото добывали. Как нашли слиток. С килограмм был слиток. Ну и решили его сдать. Сдали. Доброе, конечно, дело сделали. История интересная. Правда, она тут, можно сказать, ни при чем. Но зато этот килограмм хорошо потянул. Дослушал Алешка историю, а тут и Галя пришла. Улыбается. И Алешка улыбается. Чаем ее угощает. А тут и пленка кончилась. Как раз столько, сколько было студией отпущено,— 2 290 метров. Ни больше, ни меньше. Уложились» (Рецензент, 1964: 12).

Сегодня этот негромкий фильм, увы, вспоминают редко, хотя у него и есть свои поклонники:

«Замечательный фильм о серьёзных, человеческих отношениях... Блестящая игра актёров» (Ю.Карлов).

«Картина необычна хотя бы уже тем, что это одна из немногих кинолент до перестройки, в которой затронута тема сталинских репрессий» (Татьяна).

Рассказ нищего. СССР, 1962. Режиссер Лео Эсакия. Сценаристы Владимир Карсанидзе, Лео Эсакия (по одноименной повести Ильи Чавчавадзе). Актеры: Гоча Абашидзе, Отар Хатиашвили, Александр Омиадзе, Медея Чахава и др. **20,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Лео Эсакия (1890–1969) поставил девять полнометражных игровых фильмов, но только эмоциональной костюмной мелодраме «Рассказ нищего» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Причины зрительского успеха этого фильма, разумеется, чисто сюжетны (знаменитых актеров в ленте не было, фамилии режиссера и автора экранизированной повести негрузинской аудитории были практически неизвестны): бедняк на службе у богача, дружба, предательство, бесчестье, каторга, «дом с красным фонарем», месть... Вам это что напоминает, уважаемые читатели?

Встреча с прошлым. СССР, 1967. Режиссер и сценарист Семён Долидзе. Актеры: Лейла Абашидзе, Серго Закариадзе, Верико Анджапаридзе, Меги Цулукидзе и др. **20,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Семён Долидзе (1903–1983) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Стрекоза», «Фатима», «День последний, день первый», «Встреча с прошлым») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Зрительский успех драмы «Встреча с прошлом», на мой взгляд, объясняется не социальными конфликтами (коллективизация и пр.), показанными в ней, а эмоциональными мелодраматическими поворотами сюжета...

Об этом красноречиво говорят как рекламная заметка в «Спутнике кинозрителя»: «На берегу реки нашли никому неведомого бродягу, он нуждался в немедленной операции. Только одна Нино узнала в нем своего бывшего мужа, человека, искалечившего ее судьбу» (Т. Иванова), так и отзывы нынешних зрителей («Гениальный фильм! ... Невозможно забыть... Как я рыдала» (Валентина). «Очень хороший фильм» (Ясный).

Влюблённые. СССР, 1970. Режиссер Эльёр Ишмухамедов. Сценарист Одельша Агишев. Актеры: Родион Нахапетов, Анастасия Вертинская, Рустам Сагдуллаев, Гюзель Апанаева и др. **20,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эльёр Ишмухамедов поставил 20 полнометражных игровых фильмов и сериалов, но только «Влюбленным» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Эльер Ишмухамедов («Нежность», «Какие наши годы!», «Прощай, зелень лета») мастер поэтической кинолирики. Его герои влюбляются, расходятся, отважно вступают в борьбу со стихией и злодейством, плывут по бурным рекам на автомобильных камерах и, охваченные светлой грустью, бродят по пустынным улицам ночного Ташкента...

«Влюбленные» – один из лучших романтических фильмов режиссера, в свое время тепло встреченный публикой. Главные роли в картине сыграли весьма популярные в те годы актеры Родион Нахапетов и Анастасия Вертинская.

Кинопресса встретила эту поэтическую мелодраму неоднозначно.

К примеру, кинокритик Ольга Суркова поначалу пишет о том, что «картина названа точно — «Влюбленные». Ведь смысл этого названия не в том, что герои картины влюблены, а в том, что они влюблены в жизнь, верят в ее красоту, в правду. И живут этой влюбленностью самозабвенно и горячо, не подвергая свое отношение к жизни анализу, разбору, рефлексии или сомнениям. Эта авторская позиция, авторский взгляд на мир воплощаются изобразительно. Оператор Г. Тутунов работает в полном согласии с замыслом сценариста и режиссера. Обилие воздуха в кадре, прозрачного и освежающего, насыщенного солнцем, чистота воды, играющей бриллиантами летящих брызг, простор и свободное, легкое изящество несколько условно решенных интерьеров (все главное в фильме происходит на улице) — все это создает образ среды, в которой живут герои картины, образ, порождающий общее ощущение, определяемое критиками как «радостное, светлое настроение». «Влюбленные» — фильм, который следует отнести к поэтическому направлению нашего киноискусства. Здесь бытовым характеристикам почти не уделяется внимания. Мотивировки, как правило, не исследуются, а берутся не дифференцированно, в самых общих очертаниях. Да и характеристики героев не очень детализируются: в них выделяется основное, помогающее ощутить их все вместе как некое единое целое, как общепоэтический образ поколения. Определяющее в этой общности — умение ощутить чужую боль и пережить ее глубже собственной. И, пережив боль за товарища, не утратить способности к изначальной свежести, праздничности, радостной чистоте мироощущения» (Суркова, 1970: 94–95).

Однако далее О. Суркова почему–то начинает предъявлять к «Влюбленным» требования, уместные вовсе не для поэтической лирики, а для социально–психологической бытовой драмы: «Авторы же прекраснодушны и там, где их герою бывает трудно и больно. Значит, причина внутренних противоречий, слабостей интересного фильма не только в том,

что его создатели ограничили свою задачу, отсекли нечто важное для нас, — нет, они не всегда сумели по–хозяйски, до конца целесообразно распорядиться отобранным материалом. О. Агишев и Э. Ишмухамедов, как правило, касаются жизненных вопросов, сложных и драматичных, но нередко уходят от них в область поэтически успокоительных банальностей, нарочито эффектных поэтических метафор. Поэтому неглубокая символика картины иной раз оборачивается всего лишь красивостью, оставляет впечатление заимствованной. Так, если авторы заводят речь о самом страшном — о смерти, о горечи утраты, не тревожьтесь: они тут же поспешат уравновесить печальную тему кадром, в котором беззаботные дети играют около фонтана, или образом юной матери, по дорожкам прекрасного парка входящей в жизнь со своим первенцем на руках» (Суркова, 1970: 98–99).

Возможно, «это своеобразное продолжение предыдущей картины «Нежность» узбекского режиссёра Эльёра Ишмухамедова. А для актёра Родиона Нахапетова образ, сыгранный в фильме «Влюблённые» – как нравственный итог в поиске современного героя конца 60–х годов, характер, в котором отдельные найденные черты молодого современника сводятся в одно целое. … Любовь Родиона Нахапетова к своему герою, силы души, отданные во время работы в ленте «Влюблённые», когда приходилось не только обращаться к резервам своей памяти и судьбы, одаривая персонажа чертами личной биографии, но и пытаться соответствовать его мужественному облику, умению спокойно и без паники работать в критической ситуации на нефтяном пожаре и улыбаться, плывя в горном потоке, – всё это не могло не вызвать ответного чувства у зрителей. Они ведь ищут в герое обаяние человека, благородство натуры, романтичность поступков, ту нравственную стабильность и определённость, которая может как–то поддержать в жизни, укрепить веру в незыблемые человеческие ценности» (Кудрявцев, 2007).

Через тридцать с лишним лет – в 2004 году – Эльёр Ишмухамедов попытался вернуться к своему герою (его снова сыграл Родион Нахапетов) в фильме «Влюбленные–2». Но, увы, здесь, на мой взгляд, очень точно сработала половица о том, что нельзя в одну и ту же реку вернуться дважды…

У «Влюбленных» до сих пор масса поклонников:

«Этот фильм душа – 60–х. Для того чтобы понять, что такое 60–е годы в кино, не нужно смотреть все фильмы, снятые в это время. Достаточно увидеть один фильм, который, наверное, и не назовёшь великим. Вполне узнаваемые житейские ситуации подняты до высоты символов счастливого и трагического человеческого бытия. Сама жизнь пришла к нам в дом дорогой киноискусства, она на равных говорит с нами, ее не надо объяснять! Мы узнаем через персонажей фильма себя, свою молодость, свои чувства: мужчины в образе Родина–Нахапетова, а женщины – в облике Тани–Вертинской. Все просто и все сложно одновременно. Все ситуации до дрожи сердечной знакомы и не отпускают зрителя, как видим, годами. Это как старинное вино, ценность которого проверяется временем. Детство, юность, молодость, чудо влюбленности, даже неразделенной. Думаю, все без исключения актеры «Влюбленных» свободно преодолели «актерство», которое так ненавидела Раневская; они делают в кадре то, что она называла просто «Жить! Жить в образе тех, чьими чувствами дышишь, чьими мыслями питаешься и питаешь других людей». Безусловно, это кино 60–х, хронологически оно неповторимо. Терпкий аромат эпохи, совершенно отчетлив в уникальном черно–белом изображении. Но это кино также вневременное, убедительными, самым непритязательными, осязаемыми и легкими (какова цена этой легкости!) образами показывающее нам Человека любящего, сердечно страдающего под жарким солнцем и в прохладной тени среди вечности» (Ивушка).

«Чудесный фильм! Какие отношения, какая влюблённость, какая замечательная музыка! Родион Нахапетов и Анастасия Вертинская такая красивая пара! Очень переживаешь за Родина, он такой положительный парень, достоин любви романтичной Тани. Она, наверное обманывается, думая, что любит другого. Родина просто нельзя не любить. Очень яркая сцена в фильме с плывущими арбузами и Родином по реке. Но и очень опасная» (В. Беляева).

«Любимый фильм. Присоединяюсь ко всем сопричастным. Композиция, актеры, постановка каждого кадра, звукоряд – просто не знаю, что сильнее. Новая волна, фильм–впечатление, фейерверк сверкающих эпизодов и персонажей. И прекрасный ответ «Июльским Дождям» (а работа мэтра Хуциева – отличный и очень точный портрет близких ему современников): есть еще у нас живые люди, вот они – «Влюбленные». Они живут и

любят, а не рассуждают свысока о жизни и любви, поминая Кафку или, там, Камю. Мы были живы как страна, пока были живы эти ребята» (Игого).

«Как можно описать сон? Далёкий, несбыточный прекрасный сон... Неподвластное человеческому слову очарование и непреодолимая тоска... Грандиозная картина! Тихая, спокойная, но мощная и сильная. ... У меня просто нет слов описать волшебный магнетизм этого фильма. Как не может быть слов, чтобы описать прекрасный сон» (Д. Марков).

«Для меня "Влюбленные" – это фильм–мечта. Впервые увидела его, когда была совсем юной. Вся жизнь была еще впереди и, конечно, очень хотелось испытать настоящие чувства, быть счастливой, любимой... Этот летний зной, молодые, бесшабашные ребята, готовые в трудную минуту подставить свое плечо, – все так знакомо, все это случилось потом и в моей жизни... А теперь, с высоты прошедших лет, я смотрю на молодых героев фильма, слушаю щемящую музыку, вспоминаю свою юность и радуюсь тому, что жила в то романтичное время. И могу вновь, и вновь переживать счастливые минуты возвращения в свою молодость, испытывая светлую грусть» (Оволгоград).

Слово для защиты. СССР, 1977. Режиссер Вадим Абдрашитов. Сценарист Александр Миндадзе. Актеры: Марина Неёлова, Галина Яцкина, Олег Янковский, Станислав Любшин, Виктор Шульгин и др. **20,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вадим Абдрашитов (1945-2023) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Слово для защиты» и «Плюмбум, или Опасная игра») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

К «Слову для защиты» публика была привлечена не только именами известных актеров, но драматическим сюжетом о страстной любви/ненависти.

Как верно писала кинокритик Ирина Шилова (1937–2011), «Слово для защиты», поставленная на стыке мелодрамы и психологической драмы, рассказала зрителям «о любви преданной, самозабвенной, творящей добро «не ради себя, но ради того, кого любишь». О любви, которая может стать ненавистью, но никогда не унизит себя до пошлых обвинений, требований, утверждения своих прав на другого, и превратится в мелочное сведение счетов. ... «тот, кто не искал ни дружбы, ни любви, в тысячу раз беднее того, кто их утратил» (Шилова, 1977).

Киновед Марк Зак (1929–2011) тоже похвалил эту картину, так как «такого рода фильмы, вероятно, должны побуждать не только к сопереживанию, но и к «сомыслию» (Зак, 1977: 94) и обратил внимание читателей на то, что «здесь есть мотив запрограммированной дискуссии, достаточно хорошо скрытый в характерах и обстоятельствах, но готовый выйти на поверхность после сеанса» (Зак, 1977, с. 94).

Однако кинокритик Константин Рудницкий (1920–1988) остался недоволен дисбалансом характеров персонажей в «Слове для защиты», поскольку «как ни стараются режиссер, сценарист, оператор привлечь наше внимание к капризным движениям непроявленных эмоций, к оттенкам взаимного недовольства, проскальзывающим то тут, то там, как ни хороши в ролях Ирины и Руслана Галина Яцкина и Олег Янковский, все равно участь Костиной, подобно мощному магниту притягивает к себе весь интерес и вбирает в себя все волнения зрителей. Задуманное (и надуманное!) параллельное движение двух женских ролей в живой реальности фильма сменяется мощным движением одной–единственной доподлинной драмы» (Рудницкий, 1978: 124).

Киновед Нея Зоркая (1924–2006) была убеждена, что «Слово для защиты» – «картина скромная, порой неровная, но честная, свежая и сделанная талантливыми молодыми художниками. По преимуществу они ровесники героев, представители того поколения, которое подходит к рубежу тридцатилетия, этому первому подведению неких жизненных итогов. ... М. Неелова играет Валентину Костину замечательно. Тонкое мастерство, ум и благородное изящество Нееловой позволяют ей не страшиться резких красок, контрастов, эмоциональных переходов. «Слово для защиты» открывает в ней, так успешно и разнообразно работающей в театре, кино и на телевидении, актрису трагического масштаба» (Зоркая, 1977).

О «Слове для защиты» до сих пор спорят зрители:

«Игра Нееловой – просто торт пражский, вкуснота! Любшин какой–то особенный тут, высококлассный актер! Красавец Янковский, и такой волнующий образ юношеской любви в мелькнувшем Костолевском, – такой, из–за которой и красавцев бросают» (Нимфодора).

«Один из лучших фильмов 1970-х, психологически достоверный, яркий по актерским работам» (Бондарь).

«Очень сильное кино. ... Мне очень понравилась Галина Яцкина в ее роли. Ее героиню, с одной стороны, отличает собранность, самостоятельность, при этом какая–то пионерская дисциплинированность (поэтому она и идет поначалу на поводу желаний и представлений о ней и о ее счастье со стороны близких и дорогих ей мужчин). Но, самое главное, в Ирине есть живость, теплота и сердечность. Именно благодаря этим качествам, понимаешь, что жизнь, которой живет героиня, – спокойная, ровная, обеспеченная, распланированная на годы – это не ее жизнь. Эта жизнь была ей навязана, пусть даже из лучших побуждений. Ирина же создана для любви, для постоянного теплообмена с любимым человеком, а этого как раз у нее нет ни в реальности, ни в перспективе. Мне кажется, что за финальным кадром она направится на поиски героя Костолевского. Либо будет ждать его возвращения и в итоге дождется своих "пяти вечеров".

Теперь о героине Нееловой. Она, безусловно, преступница. Палач, нашедший свою жертву. Хитрая, изощренная, держащая под контролем каждое действие своей жертвы (Ирина в какой–то степени тоже ее жертва), как и положено психопатичной личности. ... ей нужна абсолютная власть над человеком. Неелова изумительно передала в рисунке роли двойственность натуры Валентины. Чего стоит выражение лица ее героини, когда она с Ириной выходит на улицу из здания суда. Тут и досада, что приходится начинать охоту заново, и сосредоточенность, потому что в голове уже формируется дальнейший план действий, за выполнение которого уже не терпится взяться, поэтому даже на чашку кофе времени нет. Конечно, ее ни в коем случае нельзя было оправдывать, что как раз подтверждает профнепригодность Ирины как адвоката. Не ее это стезя. Слишком мягкая, впечатлительная и одновременно категоричная в своих оценках» (Анастелла).

С любимыми не расставайтесь. СССР, 1980. Режиссер Павел Арсенов. Сценарист Александр Володин (по собственной одноименной пьесе). Актеры: Ирина Алфёрова, Александр Абдулов, Людмила Дребнёва, Руфина Нифонтова, Клара Лучко, Лариса Лужина, Вера Орлова, Екатерина Васильева, Любовь Полехина, Леонид Куравлёв, Евгений Евстигнеев, Борис Щербаков, Сергей Никоненко, Валерий Носик, Юрий Назаров, Георгий Епифанцев, Александр Пороховщиков и др. **20,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Павел Арсенов (1936–1999) поставил десять полнометражных игровых фильмов, но только мелодраме «С любимыми не расставайтесь» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Как известно, в каждом фильме есть герои главные и второстепенные. И в силу этого зрители вправе надеяться, что характеры основных персонажей будут раскрыты более глубоко. Обычно так и случается. Однако нет правил без исключения. Пример тому — фильм Павла Арсенова «С любимыми не расставайтесь». Актерам так называемого второго плана (Екатерина Васильева, Александр Пороховщиков и др.) буквально за считанные минуты удается создать живые, достоверные характеры людей, когда-то близких, а теперь принявших нелегкое для себя решение расстаться.

Но как только на экране появляются главные герои фильма — молодые супруги Катя и Митя, тоже решившиеся на развод, ощущение жизненной достоверности как-то теряется... Слишком многое в судьбе героев остается для нас неясным.

Александр Абдулов на экране сдержанно обаятелен, а Ирина Алферова выглядит излишне скованной, зажатой. И только в финале ее героиня дает волю внезапно нахлынувшим чувствам...

«Создается впечатление, — писал об этом А. Плахов, — что актрису готовили только к данной, ключевой сцене». Однако столь резкий перепад — от меланхолического спокойствия к судорожным метаниям на больничной койке — тоже не рождает эффекта сопереживания, воспринимается наигрышем...

Смотришь фильм — и все время не покидает ощущение неиспользованных возможностей, которые, несомненно, были заложены в сценарии Александра Володина. Но, увы, серьезный разговор о любви в фильме Павла Арсенова так и не состоялся…

В год премьеры фильма «С любимыми не расставайтесь» кинокритик Анатолий Макаров отнесся к нему очень тепло: «Как же легко современные люди привыкли терять друг друга! Как же просто они расстаются! Неужели до такой степени выветрилась, обесценилась культура чувств? Этот вопрос драматург Александр Володин и режиссер Павел Арсенов задают не только нам, зрителям, они сами им задаются. Судьба любви озадачивает их, беспокоит и мучит – конкретной любви двух вполне определенных молодых людей и той, великой, поэтами воспетой и легендами прославленной, какая вот уже в течение многих веков остается чудом и самым надежным оплотом человеческого достоинства. В том, что благородное это беспокойство неожиданно выливается в исполненную страсти и боли, в буквальном смысле потрясающую сцену, заключена главная удача этой картины» (Макаров, 1980: 3).

Кинокритик Валентина Иванова (1937–2008) подошла к этой картине более строго, утверждая, что «заявка оказалась шире и глубже исполнения. … Нам показывают, в общем, казус – историю из–за пустяка… Могут возразить, вы же автор рецензии, сами только что доказывали: вся драма–то порой в том, что разводятся из–за пустяков. Но ведь пустяк в жизни и пустяк в искусстве не одно и то же. За «пустяком» в искусстве должно стоять серьезное исследование – заявка на него есть в картине. Но обидно, что при этом линия Кати и Мити идет как бы стороной. Картина «С любимыми не расставайтесь» притягательная, хотя и не во всем осуществившаяся. Но она должна понравиться тем, кто захочет услышать размышления создателей о нынешнем общественном состоянии любви, как бы ни парадоксально казалось это сочетание слов – «общественное состояние» и «любовь». Да, обществу небезразлично это нынешнее состояние любви, ее тонус, ее веяния, одним словом, понимание ее современным человеком, отношение к ней, чутко уловленное и переданное автором сценария А. Володиным» (Иванова, 1980: 4).

Отзывы сегодняшних зрителей об этом фильме, как это часто бывает, различны:

«Фильм – красивый и поучающий. Молодая семья, где отношения ещё хрупкие, могущие разорваться при лёгком дуновении. Мы присутствуем при этом дуновении, но всё–таки не так уж плох конец. Благодаря неточной информации и стечению обстоятельств (сцена в больнице), проверена оказалась прочность любви, которую уже расторгли. Невольно приходит в память строчки из стихотворения "С любимыми не расставайтесь, и каждый раз на век прощайтесь, когда уходите на миг." Игра актёров бесподобна, спасибо им всем огромное. А. Абдулов – нежный, обаятельный, И. Алферова – женщина с тонким шармом, таинственностью и томностью во взгляде – неподражаема. Они – очень милая и красивая пара. Я, думаю, глядя этот фильм, многие молодые пары могут удержаться от подобных ошибок. Значит, этот фильм необходим» (И. Гусейнова).

«Фильм понравился, достойная работа режиссера… Во время просмотра не покидало ощущение достоверности происходящего… Я наблюдала не историю Кати и Мити, а самих Александра и Ирины, если так можно выразиться… Грустно… Ни к чему это болезненное самолюбие и ревность… Из–за этого распалась семья» (Ю. Пнева).

«Режиссер Павел Арсенов – "детский" режиссер. И меня не покидало ощущение, что веет какой–то детскостью, детско–юношеской романтикой и от этого фильма. Тема эксплуатационная, беспроигрышная. Любовь, развод, брак – личная территория. Фильм однако, советского разлива, и он давно устарел. Никогда ни о чем не стоит жалеть, не хочешь жить вместе, бросай и уходи. Людей великое множество, и всегда есть шанс найти другого. Но здесь авторы фильма схитрили – исполнители главных ролей Ирина Алферова и Александр Абдулов весьма хороши собой, такую (такого) вообще–то бросить нелегко. Но уж если как–то сумел уйти, насколько приятнее возвращаться! В этом притягательная сентиментальность картины и нехватка жизненной реальности – в излишней красивости героев» (Андрос).

«Я люблю этот фильм, но ведь, честно говоря, не такой уж он сильный. В чем же тогда его приворот? В молодых актерах либо в сюжете? Неясно. Алферова как всегда аморфна, Абдулов как всегда взвинчен, резок, раздражен. А дуэт получился. Нравится начало – кадры из суда. Судьбы как на ладони. Все обыденно и очень сложно» (Патр).

«Фильм слабый, на мой взгляд. Действительно, непонятно, почему разошлись? Какая–то обыденность со стороны героини и детскость в поведении героя. При таком эмоциональном финале, Алферовой бы играть на протяжении фильма сдерживаемые страдания, глазами... Я не знаю, ну, есть же приемы. А она спокойна, прекрасна и тихо грустна. Не раскрыли тему» (Марина).

«Не нравится мне этот фильм. Алферова из серии "хороша, пока рта не раскроет", герой Абдулова – просто псих, а еще вот несчастная дамочка, полюбившая Митю, тягучая и приторная, как коллекционная массандра. Играют молодые люди молодых людей, а живинки не хватает» (Валентина).

Два Фёдора. СССР, 1959. Режиссер Марлен Хуциев. Сценарист Валерий Савченко. Актеры: Василий Шукшин, Николай Чурсин, Тамара Сёмина и др. **20,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Марлен Хуциев (1925–2019) поставил восемь полнометражных игровых фильмов (включая его признанный шедевр «Июльский дождь»), но только два его первых фильма – мелодрамы «Весна на Заречной улице» и «Два Фёдора» – вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Фронтовик Фёдор (Василий Шукшин) подбирает мальчишку-беспризорника, тоже Фёдора. Но вот в доме двух Фёдоров появляется молодая женщина (Тамара Семина)...

Эту мелодраму отличает особая интонация подлинности чувств, которую великолепно передает актерское трио Василия Шукшина (1929-1974), десятилетнего Коли Чурсина (1949-2008) и Тамары Сёминой...

Актриса и режиссер Светлана Дружинина отметила, что мелодрама «Два Федора» в 1959 году «воспринималась как явление знаменательное. Удивившая точностью и безыскусностью в воспроизведении атмосферы и быта первых послевоенных лет, обостренным вниманием к каждодневности, к психологии самого обыкновенного человека, картина Хуциева была одним из свидетельств того обновления киноискусства, которое так явно обозначилось во второй половине 50–х годов. Активным участником этого процесса и выступил Василий Шукшин. Вместе с режиссером и наравне с ним он утверждал новую эстетику. Герой Шукшина в своей поношенной гимнастерке, в тяжелых, видавших виды кирзовых сапогах, в которых он так неуклюже, но упорно топтался на танцплощадке в каком–то подобии вальса, удивительно точно вписывался в хуциевский фильм, лишенный всякой формы, в эти скромные картины послевоенного быта маленького российского городка с его пыльными пустырями, продовольственными карточками, привычными очередями, со всей его постепенно возрождающейся, налаживающейся жизнью. В неловком и простоватом Федоре Шукшина была та «натуральность», та почти документальная, шероховатая подлинность, которые рождали ощущение осязаемой жизненной правды. ... Яростный приверженец неприкрашенной правды в искусстве, на экране он необаятелен, неудобен намеренно, даже вызывающе. Тут отношение жесткое и к нам, зрителям, и к своим героям. Не будь такого отношения, не избежать бы «Двум Федорам» умильности, сентиментальности, явно сквозившей в сюжете фильма. ... И тем важнее и отраднее было и для артиста и для нас, зрителей, торжество доброты и человечности в финале фильма, где два Федора снова обретали друг друга. Сегодня этот финал может показаться излишне трогательным, а Шукшин с его просветленным лицом и слезами радости на глазах — даже сентиментальным, но эти излишества вернее будет отнести на счет времени, общего настроя искусства той поры с его радостной верой в неизбежную победу добра и справедливости» (Дружинина, 1970).

Сценарист и киновед Лев Рошаль (1936–2010) писал, что «в облике В.М. Шукшина, игравшего взрослого Фёдора..., в своеобразном, непривычном для экрана, слегка тогда округлом лице ещё не обозначилась трагическая жесткость «Достоевских» скул. Но умение молчать, держать себя «в себе», нервно курить в кулак, носить застиранную до белизны гимнастерку и, главное, постоянно сохранять в узковатых глазах горечь затаённой тоски демонстрировали точность режиссёрского выбора. Актёр концентрированно выражал народную драму не только житейски, а и духовно опалённой эпохи на грани жестокой войны и счастливого, одновременно горестного, сохранившего военное «последействие» мира.

Но картина не исчерпывается пристальностью в фиксации «предметных» и духовных тягот послевоенного быта, за что на неё яростно обрушилась не одна лишь официальная критика, обвиняя в не «нашем» пессимизме, бескрылости. В том числе, обвиняя непривычного героя, не знавшего, «кому нести печаль свою?». На самом же деле, фильм стремился обнаружить тонкие, гнущиеся на суровом ветру, но упорно пробивающиеся сквозь печаль и толщу тяжкого быта жизнестойкие ростки, отогревающие душу. Они спасают от одиночества простой, мужской дружбой взрослого и маленького Фёдора, голодного беспризорника–сироту, подхваченного взрослым в свою теплушку спешащего с войны эшелона. «Надбытовой» слой снова оказывался по замыслу шире всего остального. Включая любовь Фёдора к Наташе, которую играла Тамара Сёмина. Играла другого, спасающего его от одиночества, ростка, потянувшегося к герою.

Суть замысла, его повествовательных поворотов таилась не только в спасении любовью. И не в ревнивых, в связи с этим, переживаниях Фёдора маленького. Картина поднимала, в сущности, ту же, принципиально важную для нового времени, проблему, что и предшествующий фильм: право любого, даже маленького, человека, при всей несуразице детских мыслей,— быть человеком. Самим собой. Не быть, пусть даже неловко, ненамеренно,— отодвинутым в сторону. Поэтому «Два Фёдора», а не один. Оба— на равных» (Рошаль, 2015).

С. Кудрявцев считает, что «Два Фёдора» – словно продолжение и развитие параллельно снятой «Судьбы человека» Сергея Бондарчука. Факты усыновления чужих детей были после войны отнюдь не единичными. Но бытовая история, казалось бы, не имеющая в себе никакого символического значения, Хуциевым расширена до обобщения. Непримечательный рассказ об обыкновенных людях становится почти документальным свидетельством о послевоенной жизни и одновременно метафорическим выражением её возвращения в нормальное русло. … Но, несмотря на то, что многое ещё не определено в частной жизни этих людей, уже возникает стойкое ощущение – обретение героями своего подлинного дома, единой семьи из трёх человек иносказательно говорит о возвращении к жизни целого поколения людей послевоенного времени» (Кудрявцев, 2007).

Мелодрама «Два Фёдора» и сегодня популярна у массовой аудитории. Мнения зрителей XXI века о фильме «Два Фёдора» в основном позитивны, хотя, разумеется, встречается и негативное восприятие этой трогательной картины Марлена Хуциева:

«На редкость добрый фильм. И в детстве любила, и сейчас смотрю с удовольствием – фильм на все времена» (Тамара). «Смотрела … этот фильм и наслаждалась. И сюжетом, и игрой актеров. Какай добрый и светлый фильм! А какие красивые у Коли Чурсина глаза с длинными пушистыми ресницами! И говорящие. В глазах Федора младшего отражается вся гамма, вся глубина его чувств: и горе, и радость, и обида, и примирение» (Н. Волкова).

«Два Фёдора» - образец настоящей мелодрамы, без соплей, без пережимов. Трогательно, но не слащаво. Очень хорошо раскрыты характеры героев, великолепна игра актеров» (Учительница).

«Явно не лучший фильм Марлена Хуциева. По телевизору ни разу раньше не доводилось его видеть. Видимо, так редко показывают, потому что фильм, откровенно говоря, довольно слабый. Ужасно занудное "тиликанье" за невнятным кадром заменяет большую часть действия. Фильм совершенно ничем не цепляет внимание и состоит из одних стереотипов кинематографа тех лет. Если бы не известные актёры смотреть было бы совсем не на что» (Амарант).

Бесприданница. СССР, 1937. Режиссер Яков Протазанов. Сценаристы Яков Протазанов, Владимир Швейцер (по одноименной пьесе А.Н. Островского). Актеры: Нина Алисова, Ольга Пыжова, Анатолий Кторов, Михаил Климов, Борис Тенин, Владимир Попов, Владимир Балихин и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Начиная с 1909 года, режиссер Яков Протазанов (1881–1945) поставил 114 (!!!) игровых фильмов, из которых в итоге в тысячу самых кассовых советских кинолент вошла только «Бесприданница».

В год выхода «Бесприданницы» на экран мнения кинопрессы были не слишком лестными для Протазанова:

«Что же осталось в фильме от Островского? Только внешняя занимательность ситуаций и событий, только ряд трогательных моментов, только отдельные яркие реплики» (Волькенштейн, 1937).

«Нельзя же давать Паратова настолько откровенным и прямолинейным пошляком, как это сделали Кторов и Протазанов» (Зельдович, 1937).

Однако уже после смерти Якова Протазанова отношение кинокритиков к «Бесприданнице» стало постепенно меняться.

Так Н. Волков и О. Леонидов в 1948 году обращали внимание читателей на яркие актерские работы в этой картине (Волков, Леонидов, 1948: 199–229).

Организатор кинопроизводства и киновед Моисей Алейников (1885–1964) в своей книге о творчестве Я. Протазанова отметил, что «в «Бесприданнице» с особой яркостью сказался талант «актёрского режиссёра». Исполнение главных и эпизодических ролей в этом классическом фильме навсегда останется образцом превосходной реалистической игры»… «Бесприданница» Протазанова долго будет служить примером кинематографического мышления режиссёра, …оставаясь верным идеям великого русского драматурга, Протазанов создал большое цельное произведение кинематографического искусства» (Алейников, 1961).

Киновед Марк Кушниров убежден, что «лучшие свойства протазановского дарования воплотились» в «Бесприданнице» «с предельной четкостью. Умение создать удивительно точный и колоритный фон, атмосферу действия. Слаженность всех больших и малых компонентов картины. Острое ощущение времени. Отличный актерский ансамбль. Одним словом, все, что мы называем культурой режиссерского мышления. И наконец, простота и ясность выражения высоких мыслей и чувств. Первейшее достоинство фильма — в стремлении свободно и творчески подойти к экранизации классического произведения, в умении кинематографически прочитать сцены и эпизоды пьесы. Говоря конкретнее, сила протазановской режиссуры прежде всего проявилась в жанровых сценках, выразительных деталях, метких портретах, пейзажных картинах, музыке. Речь (звуковой ряд) кажется в фильме несколько скованной, даже необязательной. Зато изобразительная — сугубо кинематографическая — сторона выявлена безупречно» (Кушниров, 1971).

Авторы «Краткой истории советского кино» считали, что авторы фильма «Бесприданница» «трактовали историю Ларисы не как драму, а в подчеркнуто острых, бурных коллизиях мелодрамы. Внутреннее движение драмы Островского они сумели передать пластическими средствами кино. … Появились на экране и характерные для мелодрамы детали: горящая свеча, на которой Лариса в доказательство свой любви жжет ладонь, цепи, символизирующие в финале безысходность одиночества героини, и т.п.» (Грошев и др., 1969: 287).

А писатель, журналист и киновед Михаил Арлазоров (1920–1980) писал в своей монографии о творчестве Якова Протазанова, что «трагедия Ларисы, ожившая на экране, не могла оставить зрителей равнодушными» (Арлазоров, 1973).

Правда, киновед Нея Зоркая (1924–2006) относилась к «Бесприданнице» более сдержанно: «Спору нет — велико мастерство постановщика, удачно его переложение классического текста, сочны актёрские образы… Но в изображении чувств и страстей, страданий и трагедии Ларисы вдруг не хватает того „чуть–чуть“, о котором любил говорить В.И. Немирович–Данченко, и которое часто служит границей между художественным произведением и заурядной мелодрамой» (Зоркая, 1966: 162).

Павлинка. СССР, 1952. Режиссер Александр Зархи. Сценарист Максим Лужанин (по одноименной пьесе Янки Купалы). Актеры: Лилия Дроздова, Лидия Ржецкая, Глеб Глебов и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Зархи (1908–1997). Число снятых игровых полнометражных фильмов: 21, многие из которых («Горячие денечки», «Павлинка», «Высота», «Люди на мосту», «Мой младший брат», «Анна Каренина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Этот непритязательный мелодраматический фильм–спектакль о любви крестьянки и учителя мог получить двадцатимиллионную аудиторию только в эпоху «малокартинья» начала 1950–х. Сегодня эта лента напрочь забыта всеми – и кинозрителями, и киноведами...

Мальва. СССР, 1957. Режиссер Владимир Браун. Сценарист Николай Коварский (по мотивам ранних рассказов Максима Горького). Актеры: Дзидра Ритенбергс, Павел Усовниченко, Анатолий Игнатьев, Геннадий Юхтин, Иван Матвеев, Аркадий Толбузин и др. **20 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Браун (1896–1957) в своем творчестве тяготел к морской тематике. Пять его фильмов («Максимка», «Командир корабля», «В мирные дни», «Матрос Чижик», «Мальва») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В анонимной статье о мелодраме «Мальва», опубликованной в «Советском экране» в год её выхода прокат, сочувственно писалось, что в фильме «красивая, свободолюбивая и гордая Мальва не может и не хочет примириться с беспросветной, тяжелой и однообразной жизнью, которую влачат рыбаки приморского поселка. Всем свои существом протестует она против несправедливости и насилия над человеком. Не хочет Мальва и мещанского «счастья», предлагаемого ей влюбленным приказчиком. Душа Мальвы рвется к свободе, независимости, радости...» («Мальва», 1957).

Уже в постсоветские времена киновед Петр Багров писал, что "кто–то из критиков упрекал режиссера в том, что социальный протест Мальвы заменен протестом женским. Упрек справедлив – в этом главное достоинство картины. Свободная от социальных и даже нравственных рамок героиня сама выбирала себе судьбу, причиняя страдания себе самой и тем, кого любила. Абсолютно новый женский тип с его стихийным, бунтарским эротизмом – принципиальный вклад Брауна в кинематограф «оттепели». Роль Мальвы принесла латышской актрисе Дзидре Ритенбергс кубок Вольпи за лучшую женскую роль на Венецианском фестивале... А сама картина... бала реальным кандидатом на «Золотого льва». Неожиданный триумф «режиссера–мариниста» произвел на родине сенсацию, но сам режиссер этого не увидел: он скоропостижно умер за четыре дня до начала фестиваля» (Багров, 2010: 89).

Зрители и сегодня вспоминают эту картину:

«Настоящее кино, настоящие актеры. Режиссер Владимир Браун – это Айвазовский в кино, посмотрел его фильмографию и всплыли в памяти фильмы "Максимка", "Матрос Чижик", "Командир корабля"... Неподражаемая Дзидра Ритенбергс, а Сережка в исполнении Юхтина – это его лучшая роль. ... Есть чему поучиться сегодняшним кинематографистам» (А. Хматов).

«Впервые смотрела фильм "Мальва" лет 50 назад. Какие искренние люди, искренняя игра... Словно живешь среди этих людей. Море! Небо, рыбацкиий поселок. И эта тяга к свободе» (Роза).

Мистер Икс. СССР, 1958. Режиссер Юлий Хмельницкий. Сценаристы И. Рубинштейн, Юлий Хмельницкий (по оперетте Имре Кальмана "Принцесса цирка"). Актеры: Георг Отс, Марина Юрасова, Анатолий Королькевич, Зоя Виноградова, Николай Каширский, Гликерия Богданова–Чеснокова, Григорий Ярон, Ефим Копелян и др. **20 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Известный театральный режиссер, специализировавшийся в жанре оперетты – Юлий Хмельницкий (1904–1997) – поставил всего три фильма. Все они были экранизациями его театральных постановок, но в тысячу самых кассовых советских кинолент вошел только «Мистер Икс».

Изначально «Мистер Икс» снимался для телевидения, где 2 мая 1958 года и состоялась его премьера. Однако успех этой музыкальной мелодрамы был большой, а телевизоров у населения было так мало, что в августе 1958 года картину выпустили в кинопрокат, где ее посмотрели уже миллионы зрителей.

Разумеется, главная ставка Юлия Хмельницкого была сделана не только на легитимный показ красот западной жизни, но в основном – на имидж и вокал Георга Отса (1920–1975), который в год премьеры стал любимцем не только театралов и меломанов, но чуть ли не всей советской публики. Да что там говорить – даже на школьных вечерах поющие старшеклассники надевали черные маски и старательно выводили арию про «снова туда, где море огней...».

Сегодняшние зрители вспоминают о «Мистере Иксе» с удовольствием:

«Замечательная оперетта. Георг Отс – это Георг Отс. Он удивительно поёт арию Мистера Икса. Проникновенно, с чувством, как меняется его голос в процессе пения! ... Ну, а уж дуэт Богдановой–Чесноковой и Ярона – нет слов. ...И даже в эпизодах актёры сумели поддержать атмосферу, сделать нужные акценты. Браво!» (Татьяна)

«Шедевр на все времена! От первых нот бесподобного голоса Георга Отса, с удивительным тембром, всегда прихожу в такой восторг, что после этого фильма всегда возникает желание послушать еще песни в его исполнении. ... Да, Ярона красавцем назвать трудно, как и Богданову–Чеснокову, но сколько в них обаяния, таланта, мастерства, которые с лихвой окупают все кажущиеся на первый взгляд недостатки» (Тамара).

Смертный враг. СССР, 1972. Режиссер Евгений Матвеев. Сценаристы Арнольд Витоль, Евгений Матвеев (по мотивам "Донских рассказов" Михаила Шолохова). Актеры: Жанна Прохоренко, Евгений Матвеев, Станислав Чекан, Александр Лазарев Георгий Вицин, Пётр Глебов, Наталья Рычагова, Валентина Владимирова, Майя Булгакова и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Матвеев (1922–2003) поставил 13 полнометражных игровых фильмов, 7 из которых («Судьба», «Любовь земная», «Особо важное задание», «Цыган», «Почтовый роман», «Победа», «Смертный враг») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В год выхода в прокат мелодрамы «Смертный враг» Евгений Матвеев киногенералом еще не был, поэтому советская кинопресса на нее особого внимания не обратила.

И хотя в 1972 году «Смертный враг» привлек в кинозалы двадцать миллионов зрителей, нынешними зрителями история о том, как жена белого офицера полюбила большевика основательно забыта...

Цыганское счастье. СССР, 1981. Режиссер и сценарист Сергей Никоненко (по рассказам Евгения Носова «В чистом поле за проселком», «Шуба», «Портрет», «Варька»). Актеры: Иван Каменский, Марина Яковлева, Николай Крючков, Екатерина Жемчужная, Лидия Федосеева-Шукшина, Екатерина Воронина, Андрей Смоляков, Георгий Светлани, Сергей Никоненко, Лев Борисов и др. **19,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер, актер и сценарист Сергей Никоненко поставил 16 полнометражных игровых фильмов, из которых только два: «Трын–трава» и «Цыганское счастье» смогли войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В этой мелодраме цыганка с сыном решают жить оседлой жизнью...

Советская кинопресса отнеслась к «Цыганскому счастью» в целом сочувственно.

К примеру, журналистка Нонна Светлова в «Спутнике кинозрителя» высказалась об этой ленте весьма комплиментарно (Светлова, 1981: 6).

Да и многие зрители XXI века эту картину, похоже, помнят и любят:

«Пусть это и сказка, но сказка зовущая к лучшему, светлому, доброму. ... У героев фильма появилось все. ... Это полноценная счастливая жизнь нормальных людей. Спасибо создателям фильма» (Ленинградец).

«Этот фильм о том как важно оставаться человеком всегда, о доброте, о доверии к человеку... Ведь цыгане всегда считались отверженным племенем, а в фильме показывается,

что абсолютно не важно какой ты нации: трудись, живи как человек, и люди сами это увидят и потянутся к тебе!» (Телец).

Повторная свадьба. СССР, 1976. Режиссер Георгий Натансон. Сценаристы: Евгений Габрилович, Соломон Розен. Актеры: Зинаида Дехтярёва, Андрей Миронов, Ирина Калиновская, Людмила Макарова, Михаил Кузнецов, Наталья Егорова, Марина Дюжева, Игорь Костолевский, Всеволод Сафонов, Леонид Куравлёв, Станислав Чекан и др. **19,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Натансон (1921–2017) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Шумный день», «Всё остаётся людям», «Палата», «Ещё раз про любовь», «Старшая сестра», «Посол Советского Союза», «Повторная свадьба», «Валентин и Валентина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В «Повторной свадьбе» мужчина на время уходит из семьи, но затем возвращается к своей жене…

В годы выхода этой картины на экране кинокритик Татьяна Хлоплянкина (1937-1993) писала, что авторы фильма «пристально, неприязненно и удивленно вглядываются… в этого лощеного молодого человека, такого образованного, такого, казалось бы, милого, умного, но лишенного, быть может, главной способности, делающей человека человеком,— способности страдать и сочувствовать чужому страданию. … И вот тут начинаются вопросы. Почему Илья ушел от жены и почему вдруг решил вернуться? Если взяла верх прежняя привязанность, — это одно, если герой сделал это лишь по соображениям удобства, комфортности, — это совсем другое. Почему Илья так демонстративно циничен — настолько демонстративно, что порой возникает ощущение, что он притворяется, играет, наговаривает на себя? С какой целью? Зачем? Герой А. Миронова, как и все персонажи фильма, много разговаривает, но что-то самое главное он от нас утаил. Вернее, он вел себя так, чтобы авторам было удобнее его изобличить. И авторов можно понять. В самом деле, когда юная, прелестная, полная жизни девушка бросается вниз с десятого этажа,— хочется ненавидеть того, из-за кого она это сделала, даже если он и не очень виноват. А уж если он виноват — тогда и рассуждать не о чем. Но зритель в последнее время приобрел странную привычку рассуждать. Этому его учат в детском саду, в школе, в коллективе. Поэтому — несмотря на явные доказательства того, что Илья — законченный негодяй, зритель непременно почувствует потребность поискать какие-то аналогии, объяснения этому характеру уже за пределами крепкого сюжета «Повторной свадьбы». Быть может, авторы именно этого и добивались?» (Хлоплянкина, 1976).

И нынешние зрители до сих пор готовы обсуждать этот фильм:

«Очень пронзительный фильм. Красивы ряд эпизодов, связанных с воспоминаниями главной героини: мост, дождь, прогулка по парку. Сюжет прост, житейское дело, а за душу берёт и не отпускает» (Екатерина).

«Натансон — своеобразный режиссер. С одной стороны, в каждом из его фильмов растворена какая-то доля пошлости и желания быть угодным зрителю. С другой — актерский ансамбль, точность психологии характеров, «живой» кадр. Пересмотрела вчера «Повторный брак»: смотрится нешаблонно, современно, врезается в память. Миронов раскрылся с неожиданной стороны… Мне образ кажется очень достоверным» (Марина).

Нечаянная любовь. СССР, 1971. Режиссер Иосиф Шульман. Сценаристы: Геннадий Бекаревич, Федор Конев. Актеры: Павел Морозенко, Энекен Прикс, Александр Галевский, Георгий Жжёнов, Майя Булгакова и др. **19,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иосиф Шульман (1912–1990) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Человек не сдается», «Чужое имя» и «Нечаянная любовь») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент. И. Шульман безмятежно снимал колхозные и военные драмы и даже детективы, которые чуть ли не ежегодно беспрепятственно выходили на экраны, но на рубеже 1980–х эмигрировал и завершил свой

жизненный путь в Австралии… Само собой, все фильмы, снятые И. Шульманом, сразу же после его отъезда были на время лишены показов по ТВ.

…Некий моряк, приехав в отпуск в свою деревню, узнает, что самая красивая девушка села собралась замуж за заезжего типа…

Советская кинопресса отнеслась к мелодраме «Нечаянная любовь» крайне отрицательно.

К примеру, журнал «Советский экран» опубликовал статью, где рецензент возмущался тем, «как поверхностен, неглубок, приблизителен этот рассказ! Среди прекрасной полесской природы живут какие-то ненастоящие, придуманные сценаристами и режиссером люди» (Красинский, 1972: 4).

Мнения сегодняшних зрителей о «Нечаянной любви» существенно расходятся:

«Нормальная фильма, есть косяки по сюжету, так и задача: развлечь зрителя и отчасти, вразумить. А каков антураж! На лодках во время разлива все действо происходит, загляденье, технически снять, думаю, было сложно: актеры на лодках, операторы на лодках, но справились, молодцы. Авантюрный сюжет с назидательной подоплекой, а кругом природный экстрим, на который народ и внимания не обращает, играючи управляются со стихией, страсти в клочья, интриги, свадьба, гардеробы на лодках возят и такие симпатичные актеры, да местные жители с удовольствием поучаствовали, короче, народный фильм» (Сухов).

«Фильм просто бездарный. Только Майя Булгакова играет хорошо. Главная героиня вообще производит впечатление умственно отсталой. Ну, а заключительная сцена просто великолепна: Веня «раскрывается» перед Алексеем, не заметив, что к ним «незаметно» прибежала вся деревня во главе с невестой, и все его слышат…» (Даша).

Полынь – трава горькая. СССР, 1982. Режиссер Алексей Салтыков. Сценарист Михаил Ворфоломеев. Актеры: Ольга Прохорова, Александр Казаков, Владимир Трещалов, Елена Драпеко, Галина Дёмина, Пётр Глебов и др. **19,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Салтыков (1934–1993) за свою творческую карьеру поставил 16 фильмов, десять из которых («Друг мой, Колька!», «Председатель», «Бабье царство», «Директор», «Возврата нет», «Семья Ивановых», «Сибирячка», «Полынь – трава горькая», «Емельян Пугачев», «Крик дельфина»), вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Мелодраму «Полынь – трава горькая», рассказавшую историю о девушке, потерявшей во время войны память, советские зрители 1982–1983 годов смотрели с энтузиазмом.

А вот кинокритиков эта картина не слишком впечатлила. К примеру, Д. Абрамова в «Советском экране» писала: «Самой большой неудачей видится мне финал: есть нечто умилительно–слащавое в том объятии. Которое соединяет под конец героев. Фальшивые, неестественные ноты проскальзывают подряд в речах персонажей… И все же «Полынь – трава горькая» … своим главным пафосом, утверждением светлых, благородных человеческих чувств не может не тронуть сердец зрителей» (Абрамова, 1983: 8).

Мнения сегодняшних зрителей об этом фильме порой полярны:

«Фильм очень хороший, помню, смотрела в детстве в кинотеатре и почти весь фильм плакала. Такая человечность, такие испытания войной. Тогда ещё наших ветеранов–фронтовиков было больше, сейчас уже многие и многие ушли из жизни. Но надо помнить, – это святая обязанность любого здравомыслящего россиянина!» (Н. Воротынцева).

«Посмотрела вчера этот фильм… Мексиканские сериалы отдыхают… Хотя в молодости (в 1982 году) он на меня произвел очень сильное впечатление. Наивняк, конечно» (Нелла).

Школьный вальс. СССР, 1978. Режиссер Павел Любимов. Сценарист Анна Родионова. Актеры: Елена Цыплакова, Сергей Насибов, Евгения Симонова, Наталья Вилькина, Юрий Соломин, Нина Меньшикова, Елена Фетисенко, Виктор Камаев, Лидия

Матасова, Виктор Проскурин, Екатерина Дурова и др. **19,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Павел Любимов (1938–2010) поставил 13 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Женщины», «Весенний призыв», «Школьный вальс») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Фильм Павла Любимова «Школьный вальс» (сценарий Анны Родионовой) — еще один шаг по ступеням эволюции «школьной» темы. Впрочем, слово «школьной» в данном случае не означает, что роль в картине пойдет о школе и школьниках. Скорее, наоборот, подчеркивает, что герои фильма, находятся на призрачной границе между последним школьным вальсом и самостоятельной «взрослой» жизнью. Сюжет картины объединяет в себе вышеприведенные тенденции: яркая, цельная, незаурядная индивидуальность — вчерашняя десятиклассница Зося (Елена Цыплакова) искренне и глубоко, вся, без остатка, отдается своему первому настоящему чувству любви к однокласснику Гоше, впоследствии оказавшемуся недостойным ее.

С легкой руки Динары Асановой Елена Цыплакова снимается сейчас часто, но такая интересная, трудная, неоднозначная роль ей встретилась, пожалуй, впервые. И без сомнения. Цыплакова сыграла свою лучшую на сегодняшний день роль. Актриса настолько слилась с образом своей героини, что впечатление, будто это только актерская работа, отсутствует.

Если Зося для Елены Цыплаковой — естественное продолжение прежних ролей: семиклассницы («Не болит голова у дятла»), девятиклассницы («Ключ без права передачи»), то Евгению Симонову мы привыкли видеть в более «взрослых» ролях («Афоня», «Пропавшая экспедиция», «Обыкновенное чудо»), а в «Школьном вальсе» она играет десятиклассницу Дину. Но все предварительные сомнения рассеиваются с первыми же кадрами фильма, настолько непринужденно, органично смотрится актриса среди настоящих десятиклассников в сцене последнего звонка. Евгения Симонова смогла сыграть первую, но всепоглощающую, готовую даже на унижение любовь искренне и достоверно.

Кульминацией образа стал эпизод в загсе. Вот рядом с Диной стоит Гоша, теперешний ее законный муж, ценой невероятных усилий «отбитый» у Зоси. Желание Достигнуто. Но Симоновой удается почти без слов, одними глазами сказать о многом: и о том, что «получение» Гоши в мужья не означает обретения его любви, и о том, что невольно сделала она любимого человека несчастным, и о том, что им все равно не быть долго вместе...

К сожалению, Гоша сыгран Сергеем Насибовым менее убедительно. Возможно, это получилось от того, что образ Гоши драматически не вполне оправдан. Бросив любимую (!) девушку в трудную минуту и впоследствии заявляя, что он более всего на свете ценит личную свободу, Гоша тут же, без всякого на то повода уступает настойчивой любви нелюбимой (!) Дины и женится на ней. Причины таких противоречивых поступков Гоши, такого, каким его играет Сергей Насибов, остаются за кадром, запоминается лишь Гошина скованность и замкнутость.

Не найдя опоры в психологических мотивировках, авторы фильма заставляют своего, героя совершить поступок более чем странный: Гоша, убежав от Дины прямо из загса, «соображает на троих» в подворотне с попавшимися под руку «алкашами»... Так изображается высшая степень отчаянья, смятения, охватившая в этот момент героя фильма. Что ж, неожиданно, броско. Но больно уж похоже все это на традиционные, набившие оскомину судорожные сигаретные затяжки персонажей иных лент, призванные тоже заменить психологию, глубинное актерское проникновение в Образ условным знаком, которым обозначаются катастрофические потрясения человеческой души.

Такой эпизод кажется досадной издержкой, так как в целом Павел Любимов и оператор картины Петр Катаев сияли «Школьный вальс» удивительно скромно и естественно. Приглушенные разговоры, мягкие цветовые тона, обычные интерьеры (не все же живут в квартирах-дворцах, как, например, некоторые герои «Розыгрыша» В. Меньшова), отсутствие монтажных и оптических эффектов. А в последнее время, право, трудно было встретить фильм о любви, где бы не парили в воздухе взявшиеся за руки влюбленные, с лицами, озаренными «райскими» улыбками совершенного счастья.

«Школьный вальс» вызвал споры, подчас противоречивые суждения как киноведов, так и зрителей. Каждый из нас делает свой выбор. Но каков бы он ни был, несомненно, что перед нами не плод холодных рук профессионала, а произведение подлинного художника, вложившего в него частицу своего сердца.

Советская кинопресса отнеслась к «Школьному вальсу» неплохо, хотя этот фильм и не вызвал такой же бурной полемики как в своем время картина Ю. Райзмана «А если это любовь?».

Кинокритик Евгений Громов (1931–2005) писал в журнале «Искусство кино»: «Бесспорно, что в «Школьном вальсе» своеобразно поднимается большая и серьезная тема – интимной жизни, любви и брака совсем молодых людей... В фильме много метких бытовых зарисовок, точных психологических наблюдений, в частности, очень верно и с юмором передана растущая активность (маскулинизация!) наших девушек. Естественны и убедительны почти все актеры, среди которых немало начинающих... Но не слишком ли любуются авторы своей героиней? Не слишком ли они порою однозначно, нереалистично относятся к показываемым на экране поступкам и судьбам?» (Громов, 1981: 41).

Уже в XXI веке киновед Виктор Филимонов отметил, что в «Школьном вальсе» «речь идет не только и даже не столько о любви, сколько о том, как ломаются судьбы и подтачиваются опоры дома, не состоянии справиться с прозаически текущим бытом, который, собственно, и есть жизнь в её естественном частном проявлении» (Филимонов, 2010: 287).

А С. Кудрявцев обратил внимание читателей, что «есть такой замечательный и многим кинопрофессионалам даже неведомый показатель успеха, как количество зрителей на одну копию фильма. ... Так вот – по этому коэффициенту (61,1 тысяча зрителей посмотрели каждую копию) «Школьный вальс» занимает четвёртое место за всю историю советской киностатистики, пропустив вперёд фильмы «Пираты XX века», «Мачеха» и «Песни моря», причем имея по сравнению с ними самый малый тираж и, тем не менее, умудрившись почти достичь двадцатимиллионного рубежа. То есть при благоприятствующем отношении начальства он был бы способен стать для второй половины 70–х годов таким же чемпионом–возмутителем покоя, как и «Маленькая Вера», тоже снятая на студии имени Горького, только через 10 лет» (Кудрявцев, 1998: 204).

Что ж, «Школьный вальс» до сих пор вызывает споры зрителей:

«Очень люблю этот фильм. Всегда с удовольствием смотрю. А Цыплакова просто великолепно справилась с этой ролью. Никакой фальши» (Натали).

«Фильм когда–то был одним из моих любимых, но последний раз (до нынешнего просмотра) смотрела очень давно (даже помню – где и когда). И в связи с недостатком жизненного опыта тогда никаких вопросов и сомнений не возникало. Всё казалось простым и ясным. В этот раз, как и многие здесь, задумалась о семье героини.

Действительно, все–таки большинство наших женщин, забыв о своей личной жизни, кинулись бы на помощь дочке. Тут всё как–то по–другому. Зося очень самостоятельная, независимая, наверное, она и не приняла бы помощь матери, тем более родила вопреки ее протестам» (Тамара).

«Хороший фильм, очень правдивый. ... Герои симпатичные, но фильм, как мне кажется, осуждает их душевную незрелость, инфантильность. Не подумали ребята о том, что от любви дети бывают. Избалованная стервочка Дина тоже инфантильна, Гоша для нее как игрушка, которую непременно хочется заполучить, и мать ей во всем потакает.

Гоша особенно отличается слабостью характера, склонностью убежать подальше от проблем. С Зосей поступает подло, узнав о беременности. Реакция типа "это твои проблемы, сама выпутывайся". Семья Зоси тоже неблагополучна при внешней интеллигентности» (Б. Нежданов).

«В фильме много противоречий и каких–то нелепостей. Гоша прописан очень неубедительно, весь фильм ходит, поджав губы, и разговаривает как робот, как будто заучивал текст наизусть. Не было показано даже ключевого разговора между любящими подростками о беременности, одни лишь намёки... Гоша даже не отказывает впрямую, он в основном просто угрюмо молчит. Очень ценит личную свободу, но как–то нехотя связывает свою жизнь с нелюбимой девушкой... Странно.

Очень непонятно поведение родителей главной героини. Она рожает ребёнка, пеленает его в кроватке, а они заняты собственным разводом, дружно покидают квартиру в

тот момент, когда, казалось бы, дочери нужна душевная и иная поддержка... Всё–таки, на мой взгляд, слабых мест в фильме много» (Олег).

Моя любовь. СССР, 1940. Режиссер Владимир Корш–Саблин. Сценарист Иосиф Прут. Актеры: Лидия Смирнова, Иван Переверзев, Владимир Чобур и др. **19,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Корш–Саблин (1900–1974) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Моя любовь», «Константин Заслонов», «Первые испытания», «Красные листья») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Эта музыкальная комедия до сих пор популярна у зрителей, и в ее успехе, как верно отметил кинокритик Сергей Кудрявцев, важна и привлекательна «душевная интонация любовной истории, которая почувствована в известной заглавной песне Исаака Дунаевского, передана в самой атмосфере беспечного и радостного времяпрепровождения – в танцах, прогулках под луной, катаниях на лодке в летнем парке» (Кудрявцев, 2007). Не даром же в эти предвоенные годы всё громче звучала знаменитая фраза»: «Жить стало лучше, стало веселей!».

Однако мне хотелось бы еще отметить яркую игру актрисы Лидии Смирновой (1915–2007), находившейся в ту пору в расцвете своей красоты.

Сегодняшние зрители по–прежнему очень любят этот фильм:

«Посмотрела сегодня еще раз этот добрый и оптимистичный фильм. ... Лидия Смирнова блистает в нем, как бриллиант» (Людмила).

«Замечательный, чудный фильм на все времена!.. Какая музыка. Всегда смотрела и буду смотреть» (Е. Терлецкая).

Метель. СССР, 1965. Режиссер и сценарист Владимир Басов (по одноименной повести А.С. Пушкина). Актеры: Валентина Титова, Георгий Мартынюк, Олег Видов, Мария Пастухова, Владимир Маренков, Николай Прокопович, Николай Бурляев и др. **19,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Актер и режиссер Владимир Басов (1923–1987) снял 19 фильмов, половина из которых («Щит и меч», «Битва в пути», «Тишина», «Жизнь прошла мимо», «Школа мужества», «Случай на шахте восемь», «Возвращение к жизни», «Необыкновенное лето», «Метель») вошла в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Метель» Владимира Басова вышла в советский кинопрокат в феврале 1965 года и была тепло встречена зрителями, которых привлекли актерская игра Валентины Титовой, Олега Видова и Георгия Мартынюка, гениальная музыка Георгия Свиридова и, разумеется, пушкинский сюжет...

Эта экранизация пушкинской прозы и сегодня сохраняет притягательность для зрителей, которые порой горячо спорят о них на интернетных сайтах:

«В фильме сочетается все самое прекрасное. Это Пушкин, Свиридов, мастерство гениального режиссера Басова, и одни из самых красивых актеров советского кинематографа. Праздник для души. Еще одним прекрасным достоинством таких фильмов, является желание перечитать произведение» (Новикова).

«Поистине один из лучших фильмов нашего кино. Удивительно родной, щемящий душу мир. Басов полностью сохранил в нём настоящее, пушкинское чудо. ... Басов и Свиридов вместе создали шедевр киноискусства! Актёры, атмосфера, работа оператора, цветовая гамма, свет и тень – всё очень изысканно. Я счастлив, что смотрел этот фильм в кинотеатре в ту пору, когда кинотеатры ещё были русскими по сути своей. И в лучшие минуты жизни я часто обращаюсь к "Метели" Басова. Очень вкусный фильм. Пища для души» (А. Селеверов).

«Впервые фильм «Метель» я увидела в кинотеатре весной 1965 года, будучи десятилетней девочкой. ... Будучи взрослым человеком, и неоднократно прочитав "Повести Белкина" А.С. Пушкина, я полюбила фильм за бережное отношение режиссера и сценариста Басова к пушкинской "Метели". Для меня музыка Г.В. Свиридова к фильму "Метель " – это

точное описание сюжета фильма посредством музыки. Редкое кино может похвастать тем, что действие в фильме постоянно сопровождается изумительной музыкой, которая не только очень красивая, но и передает всю гамму чувств героев картины: музыка нагнетает ужас Владимира, заблудившегося в поле из–за метели, пугает в церкви Машу безнадежностью ситуации, при встрече Владимира и Маши легкая и спокойная, но с какой–то грустной ноткой. А музицирование Маши и ответ Бурмина на её вопросы (опять же через музыку) – это замечательная сцена, которая добавляет романтики фильму. Прекрасная повесть А.С. Пушкина, замечательный фильм Басова и талантливая музыка Г.С. Свиридова! Браво!» (Татьяна).

«Фильм, может, и не самый великий, но очень и очень хороший (а музыка Свиридова и вовсе гениальная). Достойная экранизация Пушкина: и Басов молодец, и Вронский хорошо снял, и актёры на высоте» (Эрджел).

«Какой восхитительный и красивый фильм! Какие пейзажи, будто фотографии Прокудина–Горского перенесли на плёнку. Замечательно, что фильм был изначально снят цветным. Удивительным романтиком был Владимир Павлович Басов, а ведь всю Великую Отечественную прошёл.... К слову, среди режиссёров–фронтовиков крайне мало было пошляков и чёрствых циников, наоборот, их фильмы отличаются тонкой лирикой» (Натали).

«Почему–то не нравится этот фильм. Только музыка Свиридова замечательна и передает характер именно пушкинского произведения. Главная героиня хороша, но так холодна! Мартынюк вообще гусар с клееными усами. Так как сама история коротка, пришлось это исправлять долгими пейзажными съемками, которые не всегда хороши, долгими взглядами, многозначительными паузами. Когда я читаю это произведение, то удивляюсь, сколько там романтики! А в фильме сплошная проза» (Лина Н.).

Любовь Серафима Фролова. СССР, 1969. Режиссер Семён Туманов. Сценарист Николай Евдокимов (по собственной повести «Необходимый человек»). Актеры: Леонид Куравлёв, Тамара Сёмина, Лариса Лужина, Жанна Прохоренко, Геннадий Юхтин, Павел Шпрингфельд и др. **19,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Семён Туманов (1921–1973) поставил 7 фильмов, четыре из которых («Ко мне, Мухтар!», «Алёшкина любовь», «Николай Бауман» и «Любовь Серафима Фролова») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

... В этой мелодраме, действие которой происходит вскоре после окончания Великой Отечественной войны, Серафим (Леонид Куравлев) пытается завоевать любовь молодой женщины, у которой жених погиб на фронте...

Советская кинопресса отнеслась к мелодраме «Любовь Серафима Фролова» довольно строго.

К примеру, кинокритик Константин Щербаков писал на страницах журнала «Искусство кино», что слишком многое в этой ленте подается в «условно-поэтическом ключе», хотя «есть в фильме и резкая, терпкая струя грубоватого, на предельной густоте красок взятого натурализма. ... Тут режиссура С. Туманова грубовата, напориста, ставит нас на самую грань художественно допустимого. И это создает определенный стилевой разнобой. ... В доброй интонации картины всё явственнее начинают звучать нотки умиления, благостности. Эти нотки есть и в повести, но в фильме они значительно усилены» (Щербаков, 1969: 88).

Мнения сегодняшних зрителей о «Любви Серафима Фролова» нередко полярны:

«Замечательный фильм... Трогательная любовь героя Леонида Куравлева к девушке, потерявшей на войне жениха в конце концов находит отклик в ее сердце. Очень люблю этот фильм...» (Тихоня).

«Неправдоподобный фильм. К мужику — не инвалиду, фронтовику после войны выстроилась бы очередь из женщин. Поэтому поведение героини Сёминой, мягко говоря, неправдоподобно. ... Смотрел лишь из-за обожаемого Леонида Куравлева» (Владкино).

Попрыгунья. СССР, 1955. Режиссер и сценарист Самсон Самсонов (по рассказу Антона Чехова). Актеры: Сергей Бондарчук, Людмила Целиковская, Владимир Дружников, Евгений Тетерин, А. Алексин, Александр Бобровский, Василий Бокарев, Георгий Георгиу, Михаил Глузский и др. **19 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Самсон Самсонов (1921–2002) поставил 20 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Оптимистическая трагедия», «Огненные вёрсты», «За витриной универмага», «Каждый вечер в одиннадцать», «Одиноким предоставляется общежитие», «Попрыгунья», «Журавль в небе», «Танцплощадка») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Благодаря замечательному дуэту Сергея Бондарчука и Людмилы Целиковской, «Попрыгунья» и сегодня – одна из самых востребованных советских картин, ее часто показывают по телеканалам.

После выхода на экран «Попрыгунья» была тепло встречена как зрителями, так и кинокритиками.

Сценарист и кинокритик Виктор Шкловский (1893–1984) писал, что «интересно посмотреть на удачу кинохудожника. Я говорю о «Попрыгунье», поставленной по своему сценарию режиссером С. Самсоновым. Единственным упреком или главным упреком, который мы ему ставим, является то, что лента несколько длинна, в ней есть лишние сцены, которые доказывают и говорят прямо то, что Чехов дает через сопоставления. Причем именно это говорение впрямую ослабляет фильм. В то же время пейзажные куски, введенные в ленту, нам кажутся введенными правильно, потому что они по характеру своему связаны с русским реалистическим пейзажем. Интересно, хотя и несколько спорно, играет артистка Л. Целиковская роль попрыгуньи. Она очаровательна. В одном темпе, в одном художественном жизнеощущении создала она образ Ольги Ивановны. Тут может быть лишь одно возражение: режиссер дал артистке слишком много платьев. Он не показал ее полукомическую борьбу за пышность. Трудность ее существования — именно в этой борьбе. Именно в этой борьбе она так беспощадно эксплуатировала Дымова. Излишняя затянутость ленты, дотягивание ее до полнометражной создало ненужные повторы обедов у Дымовых. Но картина во всем ее актерском ансамбле очень хорошая, очень большая, хотя и тут надо было бы поговорить о смысле произведения. ... Задача, которая стоит перед художником, передающим Чехова, огромна, и С. Самсонов близко подводит зрителя к чеховскому жизнеотношению (Шкловский, 1956).

Положительную оценку «Попрыгунье» дали и авторы «Краткой истории советского кино: «Сценарий был предварительно отрепетирован на сцене Театра–студии киноактера. Это помогло создать произведение хорошо отработанное по форме. Но, вероятно, этим же можно объяснить и некоторую театральность картины, что особенно сказалось на принципах решения интерьера и особенно – на построении мизансцен. Но зато вполне кинематографична игра актеров..., создавших художественно правдивые образы, исполненные современного звучания. ... С. Бондарчук, прекрасно передавая душевное состояние героя, создает психологически убедительный образ человека, исполненного гуманности, доброты, бескорыстия» (Грошев и др., 1969: 433–434).

Сегодняшние зрители, как правило, оценивают «Попрыгунью» очень высоко:

«Вчера перечитала чеховскую "Попрыгунью", а сегодня посмотрела фильм. Под впечатлением. Экранизация великолепна, думаю, и самому Антону Павловичу понравилось бы это кинематографическое воплощение его короткого по форме, но объёмного по содержанию рассказа. Понравилось, что в фильме сохранены все значительные фразы–характеристики ... В рассказе они даются от лица автора, а в фильме искусно вплетены в разговорную речь. Актёры играют превосходно, сам фильм удачный, хорошо скомпонованный, органичный и гармоничный. Смотрится с вниманием и интересом и вызывает желание поразмышлять на тему любви» (Мита).

«Великой силы фильм! Сейчас посмотрела – до сих пор плачу... Дымов... Превосходный образ, созданный Бондарчуком. Замечательно сыграла Целиковская, очень точная передача образа самоуверенной легкомысленной дурочки, которая только после смерти Дымова поняла, насколько велик был её муж, насколько он был бескорыстно добр» (Анна).

«Вот так надо экранизировать Чехова! Актеры играют просто здорово! Я часто пересматриваю эту картину, и всякий раз нахожу в ней что-то новое для себя» (Строгий зритель).

«Этот фильм – один из немногих у Самсонова, признанных советской кинокритикой. Большинство его фильмов критика ругала, а то и разносила в пух и прах. А у зрителей руганные–переруганные фильмы нередко имели успех. Этот же фильм пользовался всеобщим признанием благодаря режиссерскому мастерству, великолепной игре актеров, работе оператора и художника. Думаю, что Ольга и Рябовский всё–таки не были карикатурами на Кувшинникову и Левитана. Это литературные герои. Хотя какие–то детали из реальной жизни Чехов использовал, и это привело к крупной ссоре с Левитаном. Рядовой полицейский доктор Кувшинников тоже не имел ничего общего с талантливым Дымовым, кроме профессии» (Б. Нежданов).

Человек, которого я люблю. СССР, 1967. Режиссер Юлий Карасик. Сценаристы: Леонид Завальнюк, Юлий Карасик (по повести Леонида Завальнюка «Дневник Родьки Муромцева – трудного человека»). Актеры: Георгий Жжёнов, Евгений Герасимов, Николай Мерзликин, Тамара Сёмина и др. **18,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юлий Карасик (1923–2005) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Ждите писем», «Дикая собака Динго», «Человек, которого я люблю» и «Шестое июля») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В центре сюжета мелодрамы «Человек, которого я люблю» судьба трех мужчин: отца и двух его сыновей...

Этот психологически тонкий фильм до сих пор высоко оценивается кинокритиками и киноведами.

Так Р. Шевченко отмечает, что «фильм «Человек, которого я люблю» один из нескольких десятков других творений авторов-шестидесятников. Жанр этого фильма нынче модно называть национальным мейнстримом. Режиссер фильма Юлий Карасик уже получал призы венецианской Мостры, стоя на сцене рядом с Тарковским и Годаром. Он принадлежит к числу режиссёров, благодаря кому советское кино заняло достойное место на международном Олимпе. Фильмы шестидесятников очень самобытны и самодостаточны. Однако для фильма «Человек которого я люблю» в высшей степени характерны тонкий лиризм и высокая человечность. Фильм отличается глубоким по содержанию, но легким в исполнении психологизмом, иронией интонаций. Высоко профессиональная актерская игра, опирающаяся на тончайшие полутона» (Шевченко, 2004. https://www.sovetika.ru/otkrsovkino/otkrsovkino_0030.html).

А кинокритик Ирина Павлова пишет о «Человеке, которого я люблю» так: «Едва ли не впервые в советском кино перед юным героем встает драматический вопрос: что такое «неудачник»? Фильм, в котором внутри сложных любовных треугольников решаются не только любовные проблемы, в котором возникают сложные нравственные дилеммы, вызвал необычайное душевное беспокойство. В самом деле, что правильнее – рискнуть жизнью человека во время операции и спасти его или не рисковать, и оставить угасать? Что правильнее – делать блестящую карьеру или прозябать в глуши, воспитывая двоих непростых сыновей? Что правильнее – отказаться от чувства любимой женщины, если ее любит еще и старший сын, или принять эту любовь? ... Вновь важнейшей краской в режиссерской палитре Карасика становится юный актер, которого художник направляет бережно и точно. ... И, конечно же, главная удача фильма – отец Родьки и Кости в исполнении Г. Жжёнова, быть может, один из самых выразительных портретов русского

интеллигента в нашем кино. Он из тех «негромких» интеллигентов, для которых понятия «честь» и «достоинство» определяет в жизни абсолютно все. Их тихая, но непреклонная оппозиция социальной риторике и нахрапу всегда вызывала у режима острое неприятие» (Павлова, 2010: 215). Павлова И. Карасик Юлий Юрьевич // *Кино России. Режиссерская энциклопедия*. Т. 1. М.: ВНИИК, 2010. С. 214-217

Да и зрителям XXI века эта мелодрама, как правило, нравится:

«Чудесный фильм. Тонкий, щемящий, камерный, почти интимный. Его хорошо смотреть один на один с экраном. Все на полутонах, без лишних слов, без пафоса и крика. Давно не видела ничего подобного по настроению. После фильма еще какое-то время это настроение живет в душе. Люблю пересматривать его при любой возможности, не надоедает. Браво артистам, режиссеру и сценаристу!» (Марианна П.).

Поздняя ягода. СССР, 1979. Режиссер Фёдор Филиппов. Сценарист Алексей Симуков (по мотивам повести Зота Таболкина «Жил-был Кузьма»). Актеры: Валерия Заклунная, Алексей Серебряков, Георгий Юматов, Игорь Ледогоров, Андрей Градов, Михаил Жигалов и др. **18,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Федор Филиппов (1911–1988) поставил десять полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Хлеб и розы», "Грешница", «Расплата», «Это сильнее меня», «Поздняя ягода») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Главная героиня мелодрамы «Поздняя ягода» Павла, женщина с трудным характером и повадками собственницы, встречает позднюю любовь, которая существенно меняет ее жизнь…

Советская кинопресса отнеслась к этой картине прохладно.

Кинокритик Вера Шитова (1927-2002), например, упрекнула «Позднюю ягоду» в том, что роль Павлы (Валерия Заклунная) «решена режиссером — а вслед за ним и актрисой — в однообразии статичных поз, вне богатства интонаций, за которыми истинная жизнь души…» (Шитова, 1979: 11).

Да и зрители XXI века этот фильм вспоминают редко, активных сторонников у него практически нет…

Любимая женщина механика Гаврилова. СССР, 1981. Режиссер Петр Тодоровский. Сценарист Сергей Бодров. Актеры: Людмила Гурченко, Сергей Шакуров, Светлана Пономарёва, Наталья Назарова, Евгений Евстигнеев, Станислав Соколов, Всеволод Шиловский, Анатолий Васильев, Михаил Светин, Александр Голобородько, Людмила Аринина и др. **18,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Петр Тодоровский (1925–2013) поставил 17 фильмов, три из которых («Городской романс», «Любимая женщина механика Гаврилова» и «Интердевочка») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В фильме Петра Тодоровского «Любимая женщина механика Гаврилова» заняты отличные актеры. Достаточно сказать, что героиню, играет, Людмила Гурченко.

Картина «соткана» из новелл. В ней немало неожиданных комедийных решений, черточек верно и зорко подмеченного быта. Хороши съемки старинных уголков Одессы. Есть и своеобразная вершина — немой финал объяснения героини с механиком Гавриловым (Сергей Шакуров), который вопреки присутствию в названии фильма появляется на экране лишь в самом конце — и то в крошечном эпизоде…

Картина поставлена и снята профессионально, смотрится легко. Но, на мой взгляд, такая легкость объясняется не только занимательно разработанными сценами и филигранным актерским мастерством, а и проторенностью дороги…

Разумеется, автор памятного «Городского романса» умеет создавать правдоподобную атмосферу действия, он внимателен к деталям обстановки и взаимоотношений людей. Но в целом, думается, «Любимая женщина механика Гаврилова» всего лишь еще одна, пусть и неплохая вариация пройденной темы.

Эта мелодрама тронула немало зрительских сердец, да и кинопресса отнеслась к ней очень тепло.

Кинокритик Галина Долматовская (1939-2021) пояснила причины зрительского успеха «Любимой женщины механика Гаврилова» так: «Фильм был задуман и написан специально для Людмилы Гурченко. И она щедро вознаградила сценариста и режиссера, позволивших ей разнообразно, вольно, широко показать переливы своего многоцветного дарования, соблюдая и чувство меры и актерский такт» (Долматовская, 1984: 76).

Кинокритик Василий Степанов писал об этом фильме так: «Бесхитростно и беззащитно, в 1981–м Тодоровский расскажет историю советской женщины Риты, которая любила, да слишком долго ждала у загса своего любимого механика. «Любимая женщина механика Гаврилова» — мелодраматичный танец от надежды к отчаянию, от романтического восторга к полному краху и обратно. Никто в советском кино не исполнял его лучше Петра Ефимовича. Если советской власти за последние пятьдесят лет и было чем гордиться, то все это органично сплелось и отразилось в личности Петра Ефимовича Тодоровского Возможность существования Гаврилова — который не пришел на собственную свадьбу, конечно, по совершенно героической причине — была важна для обезвреженных бесхребетной эпохой советских женщин. Сергея Шакурова, сыгравшего бесстрашного корабельного механика, выведут под руки из милицейского уазика лишь в самом финале, ему не дадут ни одной реплики, но этого выхода будет достаточно, чтобы назвать его в афишах исполнителем главной мужской роли. Полюбуйтесь, не перевелись еще мужчины!» (Степанов, 2013).

Моя рецензия на фильм «Любимая женщина механика Гаврилова» здесь (Федоров, 1999).

Мнения сегодняшних зрителей об этом фильме существенно различаются:

«Любимая женщина советского народа! Фильм очень хороший, только Людмила Гурченко могла так сыграть, талантливо, красиво, энергично, жизненно... Такие фильм как «Любимая женщина механика Гаврилова», добрые фильмы, на которых вырастет ещё не одно поколение.... Людмила Гурченко! Браво примадонна!» (А.С.).

«Милый фильм. Хорошие актеры. Прекрасная Одесса. А больше всего мне понравилась роль механика Гаврилова. ... Появляется герой за две минуты до конца фильма, ни слова не произносит, да и видим–то мы его через толстое стекло – а ведь все сказано, создан полноценный образ. Как будто этот Гаврилов все время был на экране. Браво Шакурову, и браво режиссеру» (Горожанка).

«Фильм откровенно нудный, так как сценарий слабый. Артисты хорошие, ситуации вроде жизненные, а скучно. ... Но о вкусах не спорят» (Терри).

Случай с Полыниным. СССР, 1971. Режиссер Алексей Сахаров. Сценаристы Алексей Сахаров, Константин Симонов. Актеры: Анастасия Вертинская, Олег Ефремов, Олег Табаков, Нонна Мордюкова, Георгий Бурков и др. **18,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Сахаров (1934–1999) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Коллеги», «Случай с Полыниным», «С весельем и отвагой») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В 1941 году столичная актриса выступает с фронтовой актерской бригадой в Мурманске, где ее слушают военные летчики…

Советская пресса встретила мелодраму «Случай с Полыниным» довольно противоречиво:

«Случай с Полыниным» — фильм–размышление, фильм–исследование. В нем с необыкновенной силой выведена безжалостная рука войны, соединяющая и тут же разрывающая людские судьбы. Что это — действительно трагедия человеческих чувств, не сумевших противопоставить себя стихии, или, наоборот, победа их над этими грозными и страшными силами! Авторы не дают прямого ответа на вопросы, но всем строем развивающегося действия подводят нас к однозначному выводу: непобедимы прекрасные людские порывы души— и только новый пульс времени заставляет их биться по–новому,

в новом ритме, оголяя и максимализируя всю страстность, всю преданность их идеалам великой Родины» (Маслова, 1971).

«Если о повести люди не спрашивали, мол, читал или не читал, то о новом фильме студии «Мосфильм» «Случай с Полыниным» спрашивают: «Видел?». Потому что тот, кто увидел, непременно захочет, чтобы и другой посмотрел этот фильм, хорошо и добротно сработанный режиссером А. Сахаровым, прекрасно сыгранный актерами» (Бельская, 1971).

«Константин Симонов написал небольшую повесть «Случай с Полыниным», напомнившую и продолжившую любимую тему его известных военных стихов — тему бескомпромиссной, верной любви. Одну из тех доверчивых, точных, по–симоновски «настроенческих» повестей, которые оказались счастливым добавлением к его главной военной эпопее. Режиссер Алексей Сахаров написал (совместно с К. Симоновым) сценарий и поставил фильм под тем же названием. И получилась весьма поверхностная, анемичная картина, лишенная тех психологических сложностей и того особого смысла, ради которых писалась повесть. Пропало главное — осуждение нравственного компромисса, на который решается актриса Галина Петровна, изменяя однолюбу Полынину с откровенным пошляком и трусом режиссером Витенькой Балакиревым. Витеньку в фильме облагородили, его второй, подлой, домашней жизни не показали, и оттого все метания нашей героини «от лучшего к просто хорошему» выглядят в картине не более чем каприз ветреницы… Смазался конфликт, потерялась тонкая и важная мысль, прошел по кинотеатрам очередной серенький фильм, не оставивший следа ни на экране, ни в памяти кинозрителя» (Соколов, 1971).

Эту мелодраму с участием яркого дуэта Анастасии Вертинской и Олега Ефремова до сих пор любят зрители:

«Прекрасный фильм, такой актерский состав, что фильм не мог не понравится. И сюжет чистый, какой может быть только в советских фильмах. Конечно, актеры О. Ефремов и А. Вертинская великие мастера передавать чувство любви, они бы могли это сделать и без слов. Очень понравилась Нонна Мордюкова, так играть может только она одна» (Новикова).

«Шедевр… Какая "игра лиц"! На лица Вертинской и Ефремова смотришь не отрываясь. … Такие фильмы нужно смотреть наверное, минимум три раза: первый раз – знакомиться с фильмом; второй – вдумываться; третий – наслаждаться» (Виктор).

«Фильм шедевр… фильм действительно в десятку, берёт зрителей за душу. И Анастасия Вертинская, это же такое проникновение в судьбу своей героини, когда она прячется за деревом, в глазах такое, жизнь просто рухнула. Мне кажется, она привнесла в эту роль часть своей жизни» (Александр).

Расскажи мне о себе. СССР, 1972. Режиссер Сергей Микаэлян. Сценарист Будимир Метальников. Актеры: Тамара Сёмина, Армен Джигарханян, Виталий Соломин, Виктор Павлов, Елизавета Никищихина, Георгий Штиль и др. **18,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Микаэлян (1923–2016) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Иду на грозу», «Расскажи мне о себе», «Влюблен по собственному желанию», «Рейс 222») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Женщина теряет на фронте возлюбленного, а затем через много лет встречает надежного мужчину – капитана дальнего плавания… Такова сюжетная канва это мелодрамы…

В рецензии, опубликованной в журнале «Советский экран», делался акцент на социологических аспектах восприятия аудитории: «В чем секрет массового успеха подобных картин? Очевидно, они удовлетворяют насущные душевные потребности самого широкого круга людей. Тут речь, видимо, должна идти о пестром спектре простых житейских, главным образом семейных, волнений. О тех возможностях, которые мелодрама предоставляет зрителю в смысле активности его сопереживания. Мы порой забываем, что всякому нормальному человеку присуща необходимость «зрительского сочувствия», даже «зрительского сострадания», то есть живейшего отклика на тревоги и радости, печали и надежды героев, подобные его собственным тревогам и радостям, во всяком случае, соизмеримые с нами. Это свойство нашей натуры имеет под собой глубокие корни. Никто из

нас не мог бы в полной мере осознать себе человеком, не перенося на себя внутренний мир других людей» (Михайлов, 1972; 5).

Эти выводы подтверждают и отклики зрителей XXI века:

«Интересный фильм, очень жизненный. Не думаю, что актеры–мужчины переиграли Тамару Сёмину. Просто героиня такая – сдержанная, закрытая, даже суховатая. Стала такой с годами, в начале фильма совсем другая – с Лёнчиком. ... Всё в себе держать – это плохо. Отношения с Евсей Евсеичем – "ты не верь, что стерпится, ты не верь, что слюбится". У другой бы и слюбилось... Хорошо хоть Ксения с героем Джигарханяна оттаяла. И фильм понравился, и актеры замечательные. ... Смотреть – удовольствие» (Тамара).

«Очень люблю этот фильм. Стараюсь пересматривать его, как только показывают по ТВ. Семина тут великолепна, как и другие актеры. После смерти любимого человека, как будто умерла, или замерзла, окаменела... Попытка выйти замуж не по любви, а потому, что подвернулся хороший человек (не каждой в то время такое счастье выпадало – замуж) – не удалась. Ну не живут вместе птичка с рыбкой. Герой Павлова хороший, но... не ее. Тяжеловат и нудноват он для героини. И вся беда – не за своего человека вышла замуж. Хорошо, что герой Джигарханяна смог отогреть ее, вернуть к жизни. У нее даже глаза изменились – сиять стали и она увидела, что небо голубое, трава зеленая» (Лана).

Ранняя ржавчина. СССР, 1980. Режиссер Гунар Цилинский. Сценарист Лия Бридака (по роману Элины Залите). Актеры: Риманте Крилавичюте, Ольгерт Дункерс, Ивар Калныньш, Гунар Цилинский и др. **18,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Гунар Цилинский (1931-1992) поставил девять полнометражных игровых фильмов, из которых в тысячу самых популярных советских кинолент удалось войти только «Ранней ржавчине».

«Ранняя ржавчина» была снят во времена мировой ретромоды. Её фабула полностью отвечала представлениям о так называемом «критическом реализме».

Главная героиня фильма — Элза — еще недавно чистая и скромная девушка, не устояв перед соблазном, выходит замуж за старого фабриканта. Итак, брак по расчету. Вскоре любовником Элзы становится тридцатилетний сын фабриканта — красавец и атлет Итало (Ивар Калныньш).

Поначалу кажется, что авторы фильма даже чуть увлечены выигрышной фактурой. Безукоризненные костюмы Элзы и Итало, роскошный лимузин, поездка в Злату Прагу, блеск мехов и бриллиантов, пышные букеты роз, богатые интерьеры...

Но сквозь этот тщательно воссозданный быт латышской элиты в картину входит мотив яркий и неординарный. Он связан с фигурой фабриканта в исполнении Ольгерта Дункерса. Он создает фигуру истинно драматическую. Его персонаж всерьез любит Элзу, что также выпадает из клише богатого старика, купившего себе молодую жену...

Запоминается и Риманта Клилавичуте. В течение полутора часов экранного времени она играет целую жизнь героини. Милая, застенчивая Элза к финалу превращается в расчетливую и самоуверенную светскую даму...

Режиссура Г. Цилинского профессиональна. Он умеет найти нужную грань между почти документальным отражением эпохи и стилизацией. Правда, иногда картина кажется холодноватой. Но возможно, отсутствие ярких чувств входило в задачу постановки.

Фильм закончен. Что же остается в нашей памяти? Полный страдания взгляд Элзы, которая проезжает в тюремной карете мимо сверкающего алмазами и золотом витрины ювелирного магазина? Несмелая походка еще одной провинциалки, наглядевшейся на недоступные сокровища? Или просто мелодраматическая история о том, что любовь и счастье не купишь за деньги?

Мнения зрителей XXI века о «Ранней ржавчине» часто противоположны:

«Хороший фильм, мне понравился. Наглядно показан путь из простой девушки в ведьму. Она же только про себя думала, и счастья в фильме никому не принесла, только страдания. Судья конечно подлец, но речь в суде произнёс правильную. Не ценила любящего её молодого человека, первую любовь: пусть получит наказание. Мне её что-то не жалко, во всех её делах вижу подлые умыслы, никому бы не пожелал такой жены, предаст при любой тяжёлой ситуации» (Балкон).

«Литературная основа сценария, по-моему, очень слаба, набор схем, реминисценций. Фильм смотрится как плохая пародия на бульварный роман с убийством, стилизация под ретро и эстетику немого кино» (Лариса).

«Скучная мелодрама, ничего интересного» (Михаил).

Пиковая дама. СССР, 1960. Режиссер Роман Тихомиров. Сценаристы: Роман Тихомиров, Павел Вейсбрем (по одноименной повести А.С. Пушкина и опере П.И. Чайковского). Актеры: Олег Стриженов, Ольга Красина, Елена Полевицкая, Вадим Медведев и др. **18,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Театральный и кинорежиссер Роман Тихомиров (1915–1984) поставил с десяток фильмов–опер, но заметный зрительский успех в итоге имели только кинематографическая мелодраматическая оперетта «Крепостная актриса», оперная мелодрама «Пиковая дама» и киноконцерт «Когда песня не кончается».

Поставленный по одноименной повести А.С. Пушкина и опере П.И. Чайковского фильм «Пиковая дама» во многом обязан своей популярностью исполнителю главной роли – Олегу Стриженову. На тот момент он находился на пике своей кинематографической славы и миллионы его поклонниц бежали в кинозалы на любую ленту с его участием.

Поклонников у «Пиковой дамы» немало и сегодня:

«Этот поистине гениальный фильм надо показывать как можно чаще, чтобы все режиссеры знали как надо снимать фильмы-оперы, чтобы получалось убедительно, чтобы все певцы знали как надо петь, чтобы их слушали, и особенно чтобы актеры знали, как нужно открывать рты, чтобы пение совпадало с их мимикой и движением губ. Сделано высокопрофессионально, мастерски» (Аля).

«Гениальный фильм по гениальным опере и повести! Стриженов создал сложный, необыкновенно выразительный, яркий образ. Это словно сгусток пульсирующей нервной энергии. При каждом просмотре-прослушивании открываешь для себя новые детали, нюансы, ранее не замеченные» (НВЧ).

Анна и Командор. СССР, 1974 / 1976. Режиссер Евгений Хринюк. Сценаристы Иван Менджерицкий, Евгений Хринюк. Актеры: Алиса Фрейндлих, Василий Лановой, Иннокентий Смоктуновский, Леон Кукулян, Алексей Чернов, Владимир Волков и др. **18,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Хринюк (1929–1978) успел поставить всего четыре полнометражных игровых фильма, из которых только мелодраме «Анна и Командор» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Фильм «Анна и Командор» был завершен режиссером в 1974 году, однако вышел во всесоюзный прокат только в 1976, за два года до смерти Евгения Хринюка.

Мелодраматическая история об ученом, его жене и драматурге была разыграна в этом фильме трио знаменитых актеров, что, конечно же, привлекло в кинозалы зрителей. Однако кинопресса была к «Анне и Командору» безжалостна.

К примеру, журнал «Искусство кино» опубликовал рецензию, в которой фильм был обвинен в пропаганде безвкусицы и «суетных «идеалов», «которые принято называть мещанскими» (Дрияева, 1976):

«Главная интонация, на которой авторы настаивают, — победительность Нас и здесь приглашают любоваться героем — его жесткими, безапелляционными указаниями, его стремительно небрежной манерой общаться с людьми. Мы не станем свидетелями научных споров, мы не увидим процесса творчества, ровно ничего, что свидетельствовало бы о незаурядности Командора. Все сюжетные линии здесь невнятны и потому они становятся лишь элементом обшей декоративно–нарядной стилистики картины. ...

Достоинства Командора отнюдь не зачеркивают его «маленькие слабости», скорее — так же эффектно их оттеняют. Великий человек обязательно должен быть наделен маленькими слабостями. Командору, например, иногда изменяли вкус и чувство меры— об

этом нам говорят с экрана. И художник фильма А. Добролежа представил лам следы этих измен в виде чрезвычайно претенциозных интерьеров квартиры Командора и его служебного кабинета. Устами Анны и генерала Маркова стремление Командора к украшательству прямо характеризуется как «грех». Грех извинительный из–за провалов в воспитании Александра Степановича. Ведь Командор, объясняют нам, — выходец из глухой деревеньки.

А что же авторы фильма? Почему они–то так любовно и подробно, так навязчиво рассматривают все эти парадные холлы и спальни, тележные колеса в гостиной, вычурную мебель, обои и гобелены, так, что весь этот кричащий «вещный мир» становится одним из главных «героев» их картины? Почему буколические сцены «на пленере» они снимают с открыточной слащавостью? Трудно объяснить это иначе, нежели эстетическими склонностями создателей фильма. Тот же Командоров грех, но едва ли отпускаемый... Эффектность обстановки, душераздирающая прямолинейность художественных решений определяют стиль всей картины. «Срабатывают» же – лишь в сценах наиболее драматичных» (Дрияева, 1976).

Не мене строго подошел к мелодраме «Анна и Командор» и литературовед Евгений Калмановский (1927–1996): «Нет сил сдержаться и спокойно передать впечатление от этой картины. Она представляла собой какой–то раздувшийся кинематографический пузырь, наполненный претензиями. Претензия уже в названии. Дескать, не ждите, что вам расскажут просто семейную историю (хотя именно ее и рассказали, только с леденящими душу философско–поэтическими ужимками), — будет иное! Даже совершенно запутывающие ассоциации с Анной и Командором из легенды о Дон Жуане Хринюк во внимание не берет. Режиссер ступает как бы по художественному первопутку. Он творит трагедию. Взял да и лишил Анну маленькой дочери, потом — мужа: оба умерли. Здесь любой заплачет, плакал и я. Все равно — всюду сплошная натяжка, выдумка; и всякие душевные красоты в фильме «Анна и Командор» — картинные, ставшие раскрашенным, расхожим изделием» (Калмановский, 1989).

Мнения зрителей XXI века о фильме «Анна и Командор» полярны.

Часть аудитории, похоже, полностью согласны с отрицательными мнениями кинокритиков: «Пошлятина и безвкусица – самые разрушительные. Это не просто так, это идеология китча» (Сан–Сан). «Фильм в художественном отношении слабоват, и, действительно, много ненужного пафоса, слащавости и нарочитости... Я ничего не имею против честной работы, а тем более против любви с большой буквы, дело не в том, о чем фильм, а как это сделано, а сделано, с моей точки зрения, не очень, тем более с учетом тех прекрасных артистов, которые в нем снимались!» (Марина).

Но поклонников у этой мелодрамы куда больше:

«Я очень люблю фильм «Анна и Командор». Такие фильмы нельзя не любить – ведь это наша жизнь в них показаны мы. Они учат нас думать и воспитывают в нас самые лучшие человеческие качества нравственность преданность любовь. ... Смотришь и живешь вместе с его героями, как будто это все происходило со мной. В фильме заложено оптимистическое начало» (Валера).

«Фильм потрясающий, незабываемый! Смотрела его первый раз давно и уже сейчас. Впечатление всегда – высочайшее! Алиса и Лановой – создают на экране отношения, о которых можно только мечтать. Играют – бесподобно! Сейчас такое никто не сыграет, да и снять некому» (Г. Ельбиева).

«Фрейндлих прекрасна! Какое удовольствие смотреть её игру в любом фильме! Возможно, если бы роль Анны играла другая актриса, этот фильм остался бы незамеченным, несмотря на сильную и беспроигрышную тему (показаны такие чувства и отношения в паре, которые не всем даются, и о которых можно только мечтать). А Алиса Бруновна умеет так передавать глубину человеческих чувств, что невозможно смотреть фильм без слез» (Све).

«Не представляла себе никогда в одном фильме Алису Фрейндлих и Василия Ланового. Но... вот "Анна и Командор". Поклон до земли обоим актерам. Можно говорить о любви молча, можно кричать, можно плакать. Эти все "можно" передали в фильме актеры. ... Пусть наши дети смотрят такое кино, где нет фальши ни в одном кадре, где есть ирония, где есть чувства не только в постели. Спасибо актерам, режиссеру за чувство, которое не подвластно времени» (Ёлка).

Шахсенем и Гариб. СССР, 1963/1964. Режиссер Тахир Сабиров. Сценаристы: Виктор Виткович, Караджа Бурунов. Актеры: Д. Моллаева, К. Аннакурбанов, А. Аннакулиева и др. **18,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Тахир Сабиров (1929–2002) поставил 17 фильмов, и пять из них – две киносказки Шахерезады, «Шахсенем и Гариб», «Измена» и «Разоблачение» – вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Мелодрама «Шахсенем и Гариб» рассказывает о любви сына полководца к дочери шаха, на пути которой возникают роковые препятствия...

Сегодня этот фильм зрители вспоминают нечасто:

«Почему такие чудесные фильмы бесследно исчезают? С детства этот чудесный фильм хранится в моей памяти. Помню красочные пейзажи туркменской природы, богатые интерьеры дворцов, роскошные одежды красивых актеров, прекрасное пение... Куда все это делось? Фильмы, подобные "Шахсенем и Гариб", это немногие из списка сокровищ отечественного кинематографа и их надо беречь!» (Николай).

Маленький беглец. СССР-Япония, 1967. Режиссер Эдуард Бочаров. Сценаристы: Эмиль Брагинский, Андрей Битов. Актеры: Чихару Инаёси, Юрий Никулин, Иван Рыжов, Инна Макарова, Станислав Чекан и др. **Прокат в СССР – с 12 февраля 1967: 18,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эдуард Бочаров (1931–1989) поставил 9 полнометражных игровых фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент удалось войти только двум картинам: «Маленький беглец» и «Седьмое небо».

«Маленький беглец» – трогательная история о том, как японский мальчуган отправляется на поиски отца в СССР и по ходу дела знакомится с русским клоуном Юрием Никулиным...

Советская кинопресса отнеслась к «Маленькому беглецу» неоднозначно. Так в рецензии, опубликованной в журнале «Искусство кино», сначала подчеркивалось, что «уважение к человеку, к его таланту, восхищение его душевной щедростью – это стремились подчеркнуть в своей совместной постановке советские и японские кинематографисты. Картина открывает перед детьми мир в том солнечном свете, в котором так ярко сверкает всё доброе, хорошее, чистое» (Аленина, 1967: 49).

Но вместе с тем отмечалось, что многие «сцены, а также отдельные эпизоды встреч маленького чужестранца с советскими людьми, увы, приобретают чрезмерно сентиментальный оттенок, становятся «жалостливыми». И тогда не доброе сочувствие, а сладкая умиленность сопутствует фильму. Это плохо. Потому что с маленькими зрителями не пристало говорить сюсюкающим тоном, о превратностях жизни с ними надо беседовать всерьез, не рассчитывая только на «чувствительность» зрительного зала» (Аленина, 1967: 49). Аленина Н. ...Не без добрых людей // Искусство кино. 1967. № 10: 48-49.

У нынешних зрителей «Маленький беглец», как правило, вызывает теплые чувства:

«Очень трогательный и душевный фильм! Советские люди показаны порядочными, сопереживающими, отзывчивыми, какими они и были в действительности» (Вера).

«Несмотря на пропагандистский уклон такой фильм ничему плохому не научит. Это фильм, прежде всего, о детстве, о детских мечтах, о тяге ребят к романтике, приключениям, поискам неизведанного» (Кинолюбитель)

С тобой и без тебя. СССР, 1974. Режиссер Родион Нахапетов. Сценарист Александр Попов (по мотивам повести Михаила Жестева «Степанида Базырина»). Актеры: Юозас

Будрайтис, Марина Неёлова, Майя Булгакова, Владимир Зельдин, Валентин Зубков, Виктор Косых, Николай Пастухов и др. **18,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Родион Нахапетов поставил 14 полнометражных игровых фильмов и сериалов, но в тысячу самых кассовых советских кинолент вошла только его дебютная работа – мелодрама «С тобой и без тебя».

Харизматичный хуторянин (Юозас Будрайтис) крадет молодую женщину (Марина Неёлова), чтобы сделать ее свой женой...

В год выхода фильма Р. Нахапетова «С тобой и без тебя» на экраны литературовед и кинокритик Лев Аннинский (1934–2019) писал в журнале «Искусство кино»: «Фактура – крупноплановая, осязаемая, «вкусная». Лирика – безоглядная, всепокоряющая. Типология – сельская, того праздничного варианта, который как будто не часто встречается в нашем упорно нацеленном на строгий реализм кинематографе. ... Марина Неёлова, ушедшая от традиционной типажности, создала в картине лучшую актерскую работу; Юозас Будрайтис, играющий в Федоре Базырине прежде всего бытовой план эдакого бюрюка–хуторянина, воспринимается, как цитата; кажется, что эти актеры играют в стиле разных артистических школ: Неёлова не подхватывает типологии, а Будратис не откликается на лирику; конечно, этот дисконтакт – просчет режиссера... Мы более привычны к другому: дебютант, обуреваемый страстями и идеями, мучительно борется со своей профессиональной неумелостью. Тут – модель обратная: в дебютанте нет робости, и можно точно сказать, что фильмы, которые он будет ставить, ... не уронят чисто профессиональной чести нашего киноискусства. Значит, дело за «малостью»: открой, что же именно думаешь ты о жизни, какова твоя линия. Концепция, версия, что ли.. Разумеется, путь «жизнеучительства» нелегок, но зачем такому одаренному человеку, как Р. Нахапетов, думать о том, как бы нащупать дорогу полегче?» (Аннинский, 1974: 16–20).

Уже в XXI веке С. Кудрявцев соглашался с высокой оценкой актерского мастерства Марины Неёловой в фильме «С тобой и без тебя»: «Родиона Нахапетова волнует актуальная проблема человеческой обособленности, которая в большинстве современных картин рассматривается для наибольшей ясности и определённости на историческом материале. Ситуация 30–х годов в ленте «С тобой и без тебя...» катализирует процесс ломки сознания Федора Базырина... Образ Стеши Базыриной в исполнении Марины Неёловой – бесспорная удача фильма, его камертон, мера духовности. Режиссёра не смутило несоответствие облика актрисы представлениям о типе подобной героини. Ему была необходима живая, чистая, открытая душа, способная чувствовать безоглядно, любить на пределе, но с внутренним достоинством, обострённым нравственным чутьем, нетерпимостью к малейшей фальши и неискренности. ... Неёлова естественна в этой роли до мельчайшего нюанса, убедительна в неожиданном сочувствии Стеши к своему похитителю... Любопытно, что Нахапетов как бы специально выбирает исторический материал, сопротивляющийся сугубо эмоциональной трактовке. В картине «С тобой и без тебя...», где концентрируется внимание на истории взаимоотношения двух героев, приходящих через осознание нераздельности своих судеб к пониманию неотделимости от мира людей, удивительно лиричная, нежная интонация и поэтический взгляд на реальность кажутся оправданными, вносящими свежесть и непосредственность во вроде бы известную историю» (Кудрявцев, 2007).

Эта мелодрама продолжает нравиться и нынешним зрителям:

«Считаю этот фильм лучшим у режиссера Нахапетова и актера Будрайтиса. Будрайтис, по–моему, нигде не играл такую страстную любовь. Неелова, сначала такая недоступная и суровая, постепенно раскрывается как цветок. Превращается в нежную и любящую. И Будрайтис никакой ни литовский парень, а настоящий русский мужик. Красивая история любви» (Лена).

«Один из любимых фильмов! Будрайтис – Неёлова! Какая красивая, настоящая, сильная любовь! Как сопереживаешь им! А какая тонкая эротика в фильме (1973 год!) Браво артистам и режиссёру!» (Елена).

«Фильм потрясающий, пронзительный, берущий за душу. Слёзы катятся весь фильм. А после окончания так хочется верить, что Фёдор и Стеша преодолеют все трудности и потрясения, которые ещё ожидают страну, и будут жить долго и счастливо. Фёдор абсолютно не вызывает отторжения, хоть его и позиционировали как бирюка, своего рода отщепенца.

Но в его пользу говорят любовь к труду, нежность к жене, тонкость чувств, даже необычная для крестьянина. И в роли Стеши М. Неёлова удивительно органична. Какая она в фильме красавица!» (Надежда).

Дама с собачкой. СССР, 1960. Режиссер и сценарист Иосиф Хейфиц (по одноименному рассказу А.П. Чехова). Актеры: Ия Саввина, Алексей Баталов, Нина Алисова, Дмитрий Зебров, Юрий Медведев и др. **17,9 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Режиссер Иосиф Хейфиц (1905–1995) поставил около трех десятков фильмов разных жанров, многие из которых («Горячие денечки», «Весна в Москве», «Большая семья», «Дело Румянцева», «Дорогой мой человек», «Дама с собачкой», «День счастья», «Салют, Мария!», «Единственная», «Впервые замужем») вошли в число самых кассовых советских кинолент.

Фильм «Дама с собачкой» был хорошо встречен не только советской интеллигентной публикой, но и зарубежными фестивалями. Так на Каннском фестивале 1960 года этот фильм получил Приз в рамках лучшей национальной программы «За гуманизм и исключительные художественные качества», а актриса Ия Савина получила спецприз. В том же году Иосиф Хейфиц получил диплом за режиссуру на международном кинофестивале в Лондоне, а в 1961 году художники фильма – Исаак Каплан и Белла Маневич – были награждены Британской киноакадемией дипломом за лучшее изобразительное решение фильма.

А вот советская пресса приняла эту экранизацию неоднозначно.

«За»:

«В цепи всех экранизаций произведений Чехова это, пожалуй, самая интересная, глубокая и тонкая работа. Может быть, с нее и начнется новый подход к экранизации произведений Чехова, и кинематограф, обращаясь к ним, заговорит своим образным языком. И тогда искусство Чехова предстанет на экране во всем его своеобразии, как искусство, близкое нам благородство идеалов, суровой критикой пошлости, мещанства... , любовью и верой в человека ..., стремлением к правде, осмысленной трудовой жизни» Погожева, 1960).

«Прекрасно ведет роль Анны Сергеевны от начала до конца фильма Ия Саввина. Удивительно скупо и тонко играет она. Трогательная и бесхитростная мелодия (композитор Н. Симонян) сливается с бесконечно женственным образом, живущим на экране. Молодая актриса, впервые снимавшаяся в кино, нашла для «дамы с собачкой» единственно верные интонацию, жест, взгляд, улыбку. ... Беззащитная и слабая в мире пошлости, где живет она, Анна Сергеевна находит в Гурове свет, красоту и смысл жизни. И верится — у Чехова, — что Гуров поможет ей, что они оба найдут выход. В фильме финал «Дамы с собачкой» звучит грустнее, безнадежнее» (Ильина, 1960).

«Первейшая заслуга в создании этого фильма принадлежит его сценаристу и постановщику Иосифу Хейфицу. ... Он бережно, исключительно бережно подошел к чеховскому тексту, стремясь донести до зрителя каждый нюанс бессмертной прозы. Можно сказать и больше: он подошел и бережно и творчески. То есть — смело, как истинный художник, он искал свое, кинематографическое решение, не довольствуясь, так сказать, «буквализмом» — добросовестной иллюстрацией рассказа. ... Великолепно передано ощущение гнетущей пошлости в доме Гурова — пошлости привычной, подчас незаметной, но пропитавшей все, кажется, даже самый воздух... И когда звучит это раздражающее и унылое спряжение вслух — «умывальник, умывальнику, умывальником»... — то на минуту кажется, что и тебя вместе с героем на всю жизнь запрут в этот распроклятый умывальник!.. Снова прекрасная кинодеталь — между ног Гурова, слушающего этот гимн умывальнику, вдруг просовывается уютная голова домашнего кота. Сразу же повеяло густой затхлостью, свинцовой скукой ‹...›. Ни кота, ни гимназистика, читающего гостям «Стрекозу и муравья» на потребу тщеславной мамаше, равно как и многих других столь же выразительных деталей нет в рассказе Чехова. Они рождены настоящим творчеством художника кино. И подчас даже неповторимая гениальная чеховская интонация как бы начинает звучать с экрана» (Кузнецов, 1960).

«Против»:

«Та Анна Сергеевна, которая существует в фильме, не может быть ни источником большой драмы, ни предметом ее. Она нервничает, а не любит, терзается, а не страдает... Смирнов [в драме «Иванов»] не побоялся иметь характер, и поэтому получилась настоящая драма. Саввина побоялась» (Борисова, 1960).

«У Чехова весь московский период жизни Гурова помещается на двух страницах, — а между тем это довольно длинный временной промежуток. Для того чтобы заполнить его людьми и событиями, раскрыть Чехова, договорить за него, Хейфиц взял ряд персонажей и диалогов из других произведений писателя. Но это получилось не совсем удачно. ... И вообще вся московская жизнь кажется вырезанной из другого кинофильма, настолько она своей суетливостью и многолюдием выбивается из медленного темпа и камерности всей картины» (Жежеленко, 1960).

«Но есть кадры, когда вместо бережного отношения к оригиналу у автора фильма появляется небрежность, вместо творчества — робость, неверие в зрителя. И тогда-то возникают в фильме досадные «сбои». Не только прелесть и обаяние, но и художественная закономерность чеховской прозы — в ее лаконизме. Она не терпит многословия. Но право же, подчас кажется, что, забота о том, что надо занять зрителя на всю «длину» сеанса приводит к тому, что авторы начинают упорно растягивать фильм. Бесконечно долго едут Гуров и Анна Сергеевна из Ялты в Симферополь, столь же длительно везет извозчик Гурова по московским улицам. Вдруг создатели фильма сочли необходимым «дополнить» Чехова, и вот рождается длинный эпизод в ресторане, гулянка и неизбежные гитарист, певичка, лакей и т. д. Посыльный, несущий письмо Анны Сергеевны, которому у Чехова отведена одна фраза, долго и утомительно бредет по Москве, пьет квас, переходит через лужи, нагоняя метры фильма. А надо ли это? Не отошел ли здесь автор фильма от верности подлинному искусству, от провозглашенных им принципов следования не только букве, но и духу чеховского произведения? ... Чехов говаривал, что талант — это умение вычеркивать. Вот этого умения подчас и не хватает в фильме. ... И последнее — игра артистов сдержанно проста, и это заслуга режиссера и самих исполнителей. Но странное дело! — на каком-то этапе эта сдержанность превращается в недостаток. Саввина очень уж однотонно трактует свою героиню, изображая ее все время «несчастненькой». Ведь пришла же к ней настоящая, большая, могучая любовь, пришла и понесла, как реки носят лодку, а на экране — жалующаяся милая женщина, глаза которой вечно полны слез. Вот где остро нужен был совет режиссера, который помог бы обогатить палитру актерской игры, подсказал бы, как сделать образ более многогранным. Да и Баталову тоже недостает озаренности большой любовью, подчас он кажется только анализирующим свое чувство, но не захваченным им всецело. А это ослабило драматизм картины» (Кузнецов, 1960).

Спустя четверть века кинокритик Юрий Богомолов (1937-2023) писал, что в «Даме с собачкой» «и Чехову, и вслед за ним Хейфицу очень важно было показать вот это холодное, отчужденное отношение к жизни, почти незаинтересованное. Чехов это тонко передает в косвенной речи, пересказывающей разговоры, реплики, мысли, размышления о чувствах. Ирония окрашивает историю... В кино, как мы знаем, приходится переводить косвенную речь в прямую. Поэтому Хейфиц рисковал потерять столь важную для Чехова ироническую интонацию. Но на экране она все-таки сохранена. Это достигается посредством тонко разработанных глубинных композиций кадра. Зритель как бы видит героев и обстоятельства их жизни и среду их обитания в перевернутый бинокль, с почтительного отдаления. Эта дистанция, разумеется, не остается незыблемой, иногда она сокращается. Здесь важная роль отводится пластике кадра. Еще более важную роль играет актерская выразительность... Не стихия страсти становится предметом интереса автора картины. Главный предмет — сам человек, обретший смысл, который остается непонятым всеми остальными. ... Драма замкнутости счастливого человека — в его отъединенности. От этого счастье выглядит половинчатым, загнанным в клетку гостиничного номера, лишенным света и воздуха. Хейфиц угадывает одну из самых важных тем в чеховской прозе и драматургии. Это тема любви в широком и высоком смысле этого слова, вытесненной из повседневности, из бытовых житейских отношений. ... «Дама с собачкой» — фильм, который стал для Хейфица опытом измерения внутреннего мира человека на материале классической прозы. Измерение оказалось очень важным: человек предстал более объемным и глубинным» (Богомолов, 1986).

Уже в постсоветские времена кинокритик Андрей Шемякин (1955-2023) отметил, что «Дама с собачкой» Иосифа Хейфица «стала бесспорным фаворитом среди фильмов, сделанных на основе русской классики, не только у нас, но и на Западе. ... «Дама с собачкой» казалась пришелицей из других времен. Чувство элементарной дистанции по отношению к экранизируемому классику здесь поразительным образом претворилось в эффект полной с ним, классиком, слиянности. Герои предстали как эталон интеллигентности, мягкости, светились каким-то внутренним светом. ... неброская красота, некое принципиальное смешение времен года — в этот мир хотелось прийти и остаться там навсегда. Здесь впервые обнаружился эффект, значение которого мы можем вполне оценить только сегодня, из ретроспективного далека: кино начинает вспоминать не свое прошлое, а прошлое литературы. Оно не столько даже вступает в диалог, сколько становится наследником «по прямой» (Шемякин, 1996).

Кинокритик Любовь Аркус писала, что в фильме «Дама с собачкой» «падший ангел, в котором все было истинно и недостижимо: и падение, и невозможность греха. Саввина играет русскую женщину на rendez-vous в лучших традициях национальных понятий о страсти и ее осуществлении. ... Вот Анна Сергеевна: маленькая порядочная женщина. Мгновенный переход от счастья к страданию на-всю-жизнь, к болезненному вывиху судьбы, никогда не поправимому. Но с поправкой на чеховско-бунинскую акварель (литература), на эстетику шестидесятых (кино): блеклость красок, приглушенность звука, пугливый пунктир сюжета. Баталов играет еще что-то (тема интеллигента и прочая). Она же - ничего сверх любви и несчастья. Бесшумность походки, кружева, улыбка, быстрые слезы" (Аркус, 1993: 54).

А С. Кудрявцев подчеркивал, что «эта лента — давно уже признанная классика... нежная и окрашенная неизбывной грустью, такая прозрачно-воздушная лента Хейфица открыла в его собственной душе творца словно второе дыхание. И ещё дважды — в фильмах "В городе С." и "Плохой хороший человек", вновь по произведениям Чехова, а также в "Асе" и "Шурочке", он как будто приникал к живительному источнику русской литературной классики, любопытным образом чередуя постановки о современности и минувших эпохах» (Кудрявцев, 2006).

Зрители XXI века оценивают «Даме с собачкой», как правило, тоже высоко:

«Удивительно тонкий завораживающий фильм о любви. Смотришь, и чувствуешь аромат того времени. Как хороша Ия Саввина, ювелирная работа актрисы, ее лицо изнутри светится счастьем, даже в минуты нестерпимых страданий. И у Саввиной и у Баталова это лучший фильм в их творческой биографии, именно в этом фильме они раскрыли свой необыкновенный драматический талант» (Елена)

«Фильм удивительной красоты. ... Почти каждый кадр хоть "в рамку и на стенку". Баталов — красавец, двигается, говорит, смотрит, как Бог (никогда не думал, что когда-нибудь подобное скажу о нем). Саввина — удивительно очаровательна и женственна и главное — юна. ... Пейзажи, интерьеры, костюмы, грим, прически, лица актеров — все вместе это производит неизгладимое и какое-то "блаженное" впечатление» (Игорь).

«Обожаю Чехова и все фильмы, снятые по его произведениям. Без конца могу смотреть "Даму с собачкой". Типичная история: познакомились двое на курорте, случился мимолетный роман и расстались... Прекрасный актёры...» (Родная).

Эхо. СССР, 1960. Режиссер Варис Круминьш. Сценарист Фрицис Рокпелнис (по мотивам романа «Айя» Яниса Яунсудрабиня). Актеры: Дзидра Ритенберг, Дмитрий Свидерский, Валдемарс Зандбергси др. **17,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Варис Круминьш (1931-2004) поставил четыре полнометражных игровых фильма, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент удалось войти только мелодраме «Эхо».

В любовной мелодраме «Эхо» основная ставка была сделана на весьма популярную в ту пору Дзидру Ритенберг, которая пленяла мужские сердца миллионов тогдашних зрителей.

Сегодня этот фильм практически забыт – как киноведами, так и массовой аудиторий…

Утренние поезда. СССР, 1963. Режиссеры Фрунзе Довлатян, Лев Мирский. Сценаристы Авенир Зак, Исай Кузнецов. Актеры: Валентина Малявина, Анатолий Кузнецов, Лев Прыгунов, Валерий Малышев, Леонид Реутов, Лариса Виккел, Люсьена Овчинникова, Людмила Чурсина, Юрий Медведев и др. **17,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Фрунзе Довлатян (1927–1997) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, но только два из них – «Карьера Димы Горина» и «Утренние поезда» – вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Лев Мирский (1925–1996) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Карьера Димы Горина» и «Утренние поезда», «Это было в разведке») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Мелодрама «Утренние поезда» ставила юную героиню Валентины Малявиной в ситуацию «соблазненной и покинутой», привычную для более традиционных сюжетов, чем «оттепельный» фильм, действие которого происходит в заводской среде начала 1960–х… Непривычную для себя роль отрицательного персонажа сыграл здесь Анатолий Кузнецов (1930–2014).

Кинокритик Георгий Капралов (1921-2010) «Утренними поездами» остался недоволен: «Хотя герои их одеты по последней моде н даже бросают отдельные реплики о самых злободневных событиях, — вся эта современность внешняя, мнимая. Можно весьма наблюдательно н живо передать движение толпы на железнодорожном перроне, атмосферу вечерних улиц большого города; можно очень изобретательно сфотографировать двор недавно отстроенного многоэтажного дома, молодежную вечеринку в новой квартире, можно как будто бы подметить многие приметы сегодняшнего дня, — но все же в результате обнаруживается, что наше время в его истинном измерении и содержании ускользнуло из фильма. … Старое, олицетворенное в этом фильме в образе Павла, исследуется, рассматривается подробно, со всех сторон, а новое служит лишь фоном, на котором разворачивается атака старого. Павел терпит крах не в столкновении с новой моралью, не с тем новым, что все прочнее входит в нашу жизнь, а благодаря случайности. Правда, в этой случайности есть элемент закономерности: катастрофа, жертвами которой становятся герои фильма, происходит по вине Павла, который, как всегда, эгоистично думал лишь о себе, о своем удовольствии. … наши советские ребята изображены в фильме холодными резонерами, пересмешниками, которым ничего не дорого н которые не могут ни сражаться за свое счастье, ни выступить против зла, ни помочь другу» (Капралов, 1963: 74-75).

Мнения сегодняшних зрителей об «Утренних поездах» в целом позитивно:

«Старый фильм, но он и сегодня превосходно смотрится, хотя и не принадлежит к заметным образцам кино 60–х годов. Как прекрасна здесь Малявина – как воплощение самой невинности и чистоты» (Кинолюбитель).

«Фильм мне этот очень нравится. Кузнецов такого гадкого человека сыграл! Еще нравятся Овчинникова и Прыгунов – и как своих героев играют, и какими их персонажи видятся. Но вот героиня Малявиной какой–то туповатой показалась, как в эмоциональном, так и в бытовом, жизненном плане. Мне она кажется скорее глуповатой, чем наивной и невинной. Вроде очевидные вещи, а она их не понимает» (М. Морозова).

Рано утром. СССР, 1966. Режиссер Татьяна Лиознова. Сценарист Вера Панова. Актеры: Николай Мерзликин, Фаина Никитина, Ольга Бобкова, Олег Жаков, Нина Сазонова, Елена Максимова, Валерий Носик, Иван Рыжов и др. **17,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер легендарных «Семнадцати мгновений весны» – Татьяна Лиознова (1924–2011) начинала свой творческий путь с мелодрам. И снискавшая зрительскую любовь «Евдокия» – одна из них. Всего Т. Лиознова поставила 9 фильмов, пять из которых (и это не считая легендарных «Семнадцати мгновений весны») – «Евдокия»,

«Рано утром», «Им покоряется небо», «Три тополя на Плющихе», «Карнавал» – вошли в число самых кассовых советских кинолент.

...Потеряв родителей, Леша и Надя остаются одни...

Скромная оттепельная мелодрама «Рано утром» привлекла зрителей искренностью чувств в житейской истории о простых людях.

Кинокритик Кира Парамонова (1916–2005) писала об этом фильме в журнале «Искусство кино», что «Сдержанность и скупость средств характерна для лучших эпизодов картины. Но это не сухость режиссерского почерка и не своеобразное кокетство. Это стиль, который постановщику кажется необходимым, чтобы раскрыть сущность данного жизненного материала, конкретного человеческого характера. «Документализм» стал авторской манерой, которая отнюдь не предполагает описательность, следование этакому потоку событий. Подлинность среды сочетается с логически развивающейся; фабулой, с точным отбором деталей и подробностей. ... Я знаю, некоторые считают, что в фильме несколько сглажены трудности и конфликты, возникающие со всей неизбежностью перед героями: вроде бы авторы подводят их к той грани, за которой — жизнь во всей ее повседневной сложности, но не решаются показать эту сложность развернуто, реально, а подстилают своего рода «мягкие коврики», чтобы смягчить удары судьбы. Мне трудно полностью принять такую точку зрения. То нелегкое, сложное, что вошло в жизнь Алеши, когда он стал «главой семьи», показано в обычных, рядовых бытовых сценах и словно бы не выделяется в общем ходе событий. ... Есть в фильме и некоторые ... просчеты, в частности эпизоды–скороговорки, решенные шаблонно, примитивно. Таков эпизод в ресторане — кульминация сложной судьбы Надиной подруги. ... сцена удивительно прямолинейна, лишена тонкости в изображении «двух миров» — честного и лживого, настоящего и фальшивого. ... Подобные отступления авторов фильма от собственных принципов, конечно, досадны. И особенно потому, что картина в целом эмоциональна, доходчива, вызывает множество ассоциаций. Фильм заставляет увидеть и понять важные качества современной молодежи. Создатели его показали, что жизнь их героев не только трудна, но — и это главное — прекрасна. В простых буднях советского человека раскрывается его душевная красота, его способность творить счастье» (Парамонова, 1966: 18–20).

Уже в XXI веке киновед Ирина Шилова (1937–2011) отмечала, что в «картине «Рано утром»... Лиознова предлагала образец этического поведения, рассматривала проблемы семьи, взаимоотношений людей, как частных, так и трудовых, в эталонном виде. Картина давала модель, в которой сформулирован поучительный образец, извлеченный из жизни, являющийся в формах самой жизни. Долг, совесть, взаимопонимание, доброта самоотверженность — вот несущие опоры этой конструкции» (Шилова, 2010).

Сегодняшние зрители относятся к этой мелодраме, как правило, очень тепло:

«Эту ленту трудно назвать гениальной, великой, да она и не претендует на эти громкие эпитеты. Это просто очень хороший фильм. Он добрый и искренний. Без всяких прикрас и заигрываний с потенциальным зрителем. Бытовой сюжет, обыкновенная семья, в которой случилось горе, и старшему брату пришлось повзрослеть раньше, чем может быть он хотел» (Олти).

«Великолепное кино! После просмотра в душе остаются самые лучшие чувства. И это здорово, по–моему, что нет в фильме "крутых", "невероятных", "высосанных из пальца" событий – правдивое жизнеописание порой куда интереснее всяких выдумок» (Борис).

«Фильм "Рано утром" завораживает своим сюжетом и прекрасной игрой актеров. Главный герой Алексей – молодой человек с внутренним жизненным стержнем, для которого внутрисемейные отношения с сестрой и ответственность важнее легкомысленных любовных интересов. Его сестра Надя – девушка с тонкой душевной организацией, добрая, симпатичная, немного наивная. Сюжет фильма, казалось бы, прост, но какова скрытая психологическая напряженность и жизненная сила в каждом кадре» (Юлия).

Третья молодость. СССР–Франция, 1966. Режиссеры Жан Древиль, Исаак Менакер. Сценаристы Александр Галич, Поль Андреота (по роману Пьера Жильбера). Актеры: Жиль Сегаль, Олег Стриженов, Жак Ферьер, Наталья Величко, Николай Черкасов, Николай Трофимов, Геннадий Нилов, Алла Ларионова, Владислав Стржельчик и др. **17,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Исаак Менакер (1905–1978) поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, из которых только «Третьей молодости» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Эта музыкальная мелодрама о жизни знаменитого балетмейстера и хореографа Мариуса Петипа в год прокат покорила немало зрительских сердец, но в связи с эмиграцией одного из сценаристов – Александра Галича (1918–1977) через несколько лет как бы «ушла в тень»...

Театровед Элла Бочарникова писала о «Третьей молодости» так: «Известны два пути в создании биографического фильма. Один, если можно так сказать, «сюжетный», когда внимание сосредоточивается на внешнем течении событий, на занимательно и эффектно восстановленных фактах биографии. Другой путь предполагает более глубокую авторскую работу, которая ставит задачей исследовать содержание жизни, суть деяний изображаемого лица. Авторы фильма «Третья молодость» пошли по первому пути. События в картине скорее излагаются, чем осмысливаются, «подаются», а не раскрываются. ... Эстетическая ценность творчества Петипа, в сущности, не вскрыта, даже в тексте о ней не говорится нигде по–серьезному. Вероятно, потому и не показаны в фильме лучшие фрагменты из балетов Петипа, наиболее ярко характеризующие его художественный стиль, манеру. ... Правда, нельзя в то же время не отметить определенного познавательного значения картины. И я понимаю признательность зрителей авторам «Третьей молодости» за ожившую страницу истории русского балета, хотя страница эта лишь приоткрывает интереснейшую ее главу» (Бочарникова, 1966: 31, 33).

Зрители старшего поколения до сих пор вспоминают эту музыкальную мелодраму:

«Чудесный фильм! Как хороши актеры – неповторимый, великий Н. Черкасов в роли Гедеонова, юная и очаровательная Н. Величко в роли Марии Петипа, великолепно сыграли даже небольшие роли Чайковского – Олег Стриженов, Николая Первого – В. Стржельчик, Всеволожского – В. Емельянов. Очень понравились французы – Жиль Сегаль в роли Петипа и Жак Ферьер в роли Минха, очень колоритно и темпераментно сыграно. Здесь вообще просто созвездие талантов... Фильм, наверное, еще и потому удался, что талантливый режиссер Ж. Древиль не первый раз работал с русско–французским материалом. Фильм так же красив, как красиво искусство балета» (НВЧ).

«Видел этот фильм в год премьеры. Один из первых советских широкоформатных фильмов, ещё редких в 60–е годы. Пересматривать с тех пор ни разу не довелось, да и в телевизоре далеко не тот эффект будет. Балет на широком формате очень эффектно смотрелся, и Жиль Сегаль в роли Петипа был обаятелен и артистичен. В односерийный фильм многое, конечно, не вошло. ... Алле Ларионовой, играющей вторую жену Петипа, в фильме, по–моему, не очень повезло. Слишком маленькая у неё роль, чисто служебная» (Б. Нежданов).

«Посмотрел этот фильм сразу после выхода на экран. Меня он тогда по–детски поразил тем, что я впервые внезапно осознал, что движения в балете – это такое же творчество, как и любое другое. Это придумывается, записывается, как ноты. Раньше об этом не задумывался» (П. Шлаг).

Ноктюрн. СССР, 1966. Режиссер Ростислав Горяев. Сценарист Антон Станкевич (по одноименному рассказу Жана Грива). Актеры: Пола Ракса, Гунар Цилинский, Юрис Плявиньш, Олег Хабалов, Борис Кожухов и др. **17,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Ростислав Горяев (1934–2007) поставил всего шесть полнометражных игровых фильмов, два из которых («Ноктюрн» и «24–25» не возвращается») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Военная драма о любви француженки (ее роль сыграла чрезвычайно популярная в 1960–х актриса Пола Ракса) и латыша, разворачивающейся на фоне гражданской войны в Испании в 1937 и второй мировой войны, была тепло встречена советской кинопрессой.

О тематической значимости «Ноктюрна» писали «Советский экран» (Лесовой, 1966: 19). и «Спутник кинозрителя» (Кокорева, 1966: 4–5).

К сожалению, сегодня «Ноктюрн» практически забыт массовой аудиторией, но те зрители, которые его помнят, отзываются о нем очень тепло:

«Ростиславу Горяеву удалось довольно достоверно воссоздать атмосферу Испании и Франции той эпохи. Пола Ракса и Гунар Цилинский хорошо сыграли, хотя некоторые критики после выхода фильма находили их любовные сцены суховатыми, недостаточно эмоциональными. Но надолго врезался в память финал фильма, трагическая гибель Иветты. И как кружится она в танце в воспоминаниях Жоржа, по–прежнему живая и прекрасная. Какой–то особой идеологизации я в фильме не заметил, в испанском и французском Сопротивлении участвовали люди различных политических убеждений. В первую очередь это история любви на войне» (Б. Нежданов).

«Фильм изумителен в своей романтичности и драматизме. Понравилось всё. Идеология? А что неправильного? Совершенно не мешает. На фоне войны и смерти двое людей из разных стран любили друг друга и осторожно мечтали о жизни после войны. Распяли не только Иветту. Распяли любовь и надежды млн. людей того времени» (Медуза).

Не забудь… станция Луговая. СССР, 1967. Режиссеры Никита Курихин, Леонид Менакер. Сценаристы Иосиф Ольшанский, Нина Руднева. Актеры: Георгий Юматов, Алла Чернова, Валентина Владимирова, Валентина Кибардина и др. **16,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Никита Курихин (1922–1968) за свою, увы, короткую жизнь поставил всего пять полнометражных игровых фильмов, три из которых («Последний дюйм», «Жаворонок», «Не забудь… станция Луговая») вошли в число самых популярных лент СССР. В ночь на 6 июля 1968 года Никита Курихин погиб в автомобильной аварии неподалеку от Риги…

Режиссер Леонид Менакер (1929–2012) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Жаворонок», «Не забудь… станция Луговая», «Завещание профессора Доуэля», «Молодая жена») вошли в число самых популярных лент СССР.

Лето 1942-го… На станции Луговая лейтенант Рябов знакомится с потерявшей всех своих близких Люсей…

В годы выхода мелодрамы «Не забудь… станция Луговая» в прокат кинокритик Михаил Белявский (1904-1982) отметил, что она получилась художественно неровной: «повествование ведется то упрощенно–примитивно, то поднимается до глубокого раскрытия чувств, до пафоса» (Белявский, 1967: 3).

Сегодняшние зрители относятся к этой грустной истории об утраченной любви иначе:

«Замечательный фильм. … Здесь слились воедино и хороший сценарий, и отличная режиссерская работа, и замечательная игра актеров» (Елена).

«Посмотрел кино. Тяжелое впечатление оставляет. Вроде ничего не мешало героям встретиться после войны. А вот не получилось. И в чем как бы мораль? Что герой Юматова такой–сякой негодяй забыл Люсю? Вроде он такого впечатления не производит. Непонятно» (Мурлыка).

«Фильм хороший, задушевный. По-моему, вообще единственный советский фильм, в котором показан быт беженцев во время войны, да ещё и в поезде. Цепляет за душу концовка фильма, когда так проникновенно звучат слова героини из писем. Сейчас такого не снимают и в принципе снять не могут» (Вячеслав).

Валентин и Валентина. СССР, 1986. Режиссер Георгий Натансон. Сценаристы Георгий Натансон, Михаил Рощин (по одноименной пьесе М. Рощина). Актеры: Марина Зудина, Николай Стоцкий, Татьяна Доронина, Нина Русланова, Зинаида Дехтярёва, Борис Щербаков, Лариса Удовиченко, Люсьена Овчинникова, Юрий Васильев, Пётр Щербаков, Рина Зелёная и др. **16,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Натансон (1921–2017) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Шумный день», «Всё остаётся людям», «Палата», «Ещё раз про любовь», «Старшая сестра», «Посол Советского Союза», «Повторная свадьба», «Валентин и Валентина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Самый кассовый фильм режиссера Георгия Натансона – «Посол Советского Союза» (1970) – привлек в кинотеатры без малого 39 млн. зрителей. Но если бы Г. Натансон сумел вовремя экранизировать нашумевшую пьесу Михаила Рощина «Валентин и Валентина» (1970), и эта экранизация вышла бы в прокат, скажем 1971–1973 годах, она, полагаю, смогла бы собрать у экранов аудиторию не менее 40 млн., если не больше.

Но, увы, Георгий Натансон экранизировал эту пьесу в 1985 году, а на экран она вышла уже в перестроечном 1986, когда кинопосещаемость в СССР стала ощутимо падать. И в результате киномелодрама «Валентин и Валентина» не смогла собрать даже 17 млн. зрителей…

Советская кинопресса оценила этот фильм Г. Натансона крайне отрицательно.

Правда, кинокритик Юрий Богомолов (1937-2023) был в большей степени ироничен: «Картина начинается как идиллия и развивается как идиллия, лишь слегка омраченная недолгими превратностями. И заканчивается вполне идиллически. … Странным, правда, кажется то обстоятельство, что менее всего заметны исполнители двух главных ролей – Марина Зудина и Николай Стоцкий. Или, уточню, актерские индивидуальности молодых исполнителей. Возможно, по причине режиссерского замысла, в котором молодым героям назначены роли общих лирических мест» (Богомолов, 1986: 10).

А вот кинокритик Елена Стишова отнеслась к резкой критике «Валентина и Валентины» со всей серьезностью и даже со ссылкой на КПСС: «Сегодня, в середине 80–х, когда с высоких трибун партийных съездов резко прямо сказано о том, к каким пагубным социальным последствиям привели сословность и кастовость, нам предлагают фильм, где проблематика литературного оригинала настолько адаптирована, что попросту не прочитывается. Больше того, драма мезальянса, неравного брака, казалось бы, навсегда опрокинутая в прошлое, возрождается здесь в откровенно мещанской интерпретации. В этом есть своя логика. Режиссер Г. Натансон долгие годы развивает практику мезальянса творческого. Как правило, он облюбовывает пьесу, ставшую шлягером в постановке маститого режиссера, и дает ей экранную жизнь. Предпочитает снимать актеров, что были заняты в спектакле, охотно воспроизводит чужие мизансцены – короче говоря, делает кинопродукцию. Г. Натансон держит патент на этот жанр. Исследователей жанра пока нет, а потребителей – сколько хочешь. Вся страна. Не каждому удалось посмотреть, скажем, «Старшую сестру» с Т. Дорониной в постановке Г. Товстоногова – зато каждый мог посмотреть одноименный фильм Г. Натансона. Доверчивому зрителю можно было внушить: на экране то же самое, что в БДТ. Если иметь в виду фабулу – да, то же самое. А вот художественное качество не поддается репродуцированию. Правда, в данном случае мы имеем дело не с копией спектакля, а с оригинальным кинематографическим решением. Но режиссер и здесь остался верен своему стилю – копиистике» (Стишова, 1986: 41).

Представляю, как больно было режиссеру, наверное, искренне хотевшему сделать картину о проблемах молодежи 1980–х, эти рецензии…

Уже в постсоветские времена С. Кудрявцев писал, что хотя «действие "Валентина и Валентины" происходит не в генеральской семье, но всё равно имеются если не сословно–классовые, то социально обозначенные различия, которые мешают Ромео и Джульетте советского образа жизни счастливо воссоединиться и до конца своих дней счастливо любить друг друга. Эта экранизация Натансона проще, человечнее и вообще живее, нежели мертвенно–загробное "Наследство", кстати, знаменательно снятое в эпоху "катания вождей на катафалках". Но, тем не менее, определённое отторжение интерпретатора от более далёкого для него и, видимо, лишь приблизительно ощущаемого мира Валентина проявляется в том, насколько примитивно, одномерно этот мир показывается, а сам герой кажется малосимпатичным плебеем, russian muzhik, в которого вряд ли могла безоглядно влюбиться такая интеллигентная и возвышенная натура, как Валентина. Правда, Марина Зудина, дебютировавшая в этой роли в кино, достаточно убедительна и естественна в проявлении чувств молодой героини, чего никак не скажешь о Николае Стоцком. В любом случае, "Валентин и Валентина" в прокате 1986 года, в уже начавшейся резко меняться

стране, всего за два года до "Маленькой Веры", жёсткого мезальянса новой эпохи, явилась в миг устаревшей моделью социально–психологической драмы, чья первозданная острота конфликта утратила значение, столь ревностно прежде вычитываемое критиками и зрителями» (Кудрявцев, 2007).

Нынешние зрители все еще заинтересованно обсуждают эту мелодраму:

«Прекрасный фильм о любви, о нежности! коллектив актеров – все прекрасно "сработали"! А вот Женю по человечески жаль... Т. Доронина создала образ интеллигентки–ханжи с замашками домостроевщины. Страшная психология: стерпится–слюбится. Любовь ранима, тут родителям надо быть очень деликатными.

Мать Валентины, попросту говоря – интеллигентная стерва: бросить фразу "Любовь... эта лихорадка должна пройти!» (Петр).

«Помню, как впервые посмотрела этот фильм по ТВ в 12 лет. Хотя фильм о любви (а что ещё надо романтичным юным барышням?), он не произвёл на меня такого впечатления, как, например, "Вам и не снилось". Сейчас, спустя годы, я могу это объяснить. Конфликт в фильме я считаю наигранным. Какие там Монтекки и Капулетти ? Просто у девочки Валентины затянувшийся переходный возраст, она пытается самоутвердиться, выйти из–под надоевшей материнской опеки. Если бы она действительно любила Валентина, разве бы она рассуждала, сомневалась, металась?

Когда любишь, бросаешься, как в омут, с головой. А по сути, Валентина – такая же истеричка, как и её мать. Героиню Дорониной выставили таким монстром, а она самая обыкновенная наседка. Покажите мне хотя бы одну мать, которая была бы полностью довольна выбором дочери. Матери всегда будет казаться, что её девочка достойна лучшего: то мало зарабатывает, то недостаточно умён, то недостаточно красив и т.д.

Ещё в детстве, смотря фильм, я не могла понять, что же Валентина нашла в этом мальчике. Конечно, парень правильный и положительный, но совершенно неинтересный. И я не о внешности говорю. Всем известно: бывает, парень далеко не красавец, но такой обаятельный. ...

А в Валентине нет "изюминки", нет обаяния. К тому же, мужественности в хорошем смысле ему явно не хватает. Ну что это за специальность для парня – историк? Разве это мужское занятие? А потом пойдёт учителем в школу. Я сама работаю учителем и вижу, что мужчины, которые работают в школе, весьма отдалённо напоминают мужчин. И что он сделал ради своей любви? Собирался перевестись на заочное? Тоже мне, героический поступок. Он с самого начала должен был это сделать: негоже взрослому парню, имея двух малолетних сестёр, сидеть на шее у одинокой матери. Он мужчина, он должен их кормить, а не мать. А Валентин так и привыкнет жить за счёт женщин. Вот и Валентина везде за него платит. Разве это достойно нормального парня? Ну, бывает, забыл деньги, или не рассчитал, не хватило. Но платить постоянно? Сейчас я, как мать двух дочерей, не хотела бы, чтобы мои девочки связали свою жизнь с похожими на Валентина парнями» (Милли).

Мама вышла замуж. СССР, 1970. Режиссер Виталий Мельников. Сценарист Юрий Клепиков. Актеры: Николай Бурляев, Люсьена Овчинникова, Олег Ефремов, Людмила Аринина и др. **16,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виталий Мельников (1928-2022) за свою долгую творческую карьеру поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, три из которых («Мама вышла замуж», «Семь невест ефрейтора Збруева», «Здравствуй и прощай») вошли в тысячу самых кассовых советских фильмов (и это еще не считая его популярного телефильма «Старший сын»).

Мелодрама «Мама вышла замуж», бесспорно, одна из лучших работ Виталия Мельникова, с блистательным актерскими работами Николая Бурляева, Олега Ефремова (1927-2000) и Люсьены Овчинниковой (1931-1999).

Люсьена Овчинникова тонко и психологически убедительно играет мать почти взрослого сына (Николай Бурляев), встретившую свою позднюю любовь. А Олег Ефремов незабываем в роли Виктора, который надеется обрести, наконец, семейное счастье...

Хорош и юный Николай Бурляев, сыгравший своего героя нервным, душевно ранимым, ревнивым и эгоистичным подростком...

Зрители XXI века до сих пор обсуждают эту картину:

«Прекрасный фильм. Просто вот отличный! И актеры все как на подбор! Сколько раз уж его смотрела, всегда получаю удовольствие. А уж как передана атмосфера тех лет... Помните эпизод, когда героиня фильма делает ремонт в старом доме, и там сидит старенький питерский интеллигент, слушает музыку. И вот как она, простая рабочая, маляр, понимает и открывает для себя эту классику» (Инес).

«Смотрю, наверное, в сотый раз этот замечательный атмосферный фильм и ловлю себя на мысли, что даже экран через многие-многие годы и расстояния не в силах сдержать особую энергетику и мужское обаяние Олега Николаевича Ефремова... В этом фильме живёт Душа, впрочем, Виталий Мельников по-другому и не умел, потому что был воистину творцом» (Аристарх).

По собственному желанию. СССР, 1973. Режиссер Эдуард Гаврилов. Сценарист Геннадий Бокарев. Актеры: Евгений Киндинов, Ирина Печерникова, Борис Чирков, Александр Кавалеров и др. **16,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эдуард Гаврилов (1934-2000) поставил 22 полнометражных игровых фильма, из которых в тысячу самых популярных советских кинолент суждено было войти только мелодраме «По собственному желанию».

Через восемь лет после окончания школы встречаются бывшие одноклассники: эстрадная танцовщица (Ирина Печерникова) и рабочий-кузнец (Евгений Киндинов)...

Кинокритик Владимир Шалуновский (1918-1980) на страницах «Спутника кинозрителя» писал о мелодраме «По собственному желанию» так: «Солнцем и броскими красками, музыкой, песнями привлекает этот фильм. Он развивается стремительно и энергично. В нем действуют красивые и молодые герои. В нем торжествуют любовь и дружба, удача и счастье. Если же говорить о содержании фильма, то оно вряд ли покажется вам особенно оригинальным и новым. ... Создатели фильма, не уходя далеко в разработку характеров, углубленный анализ психологии, сосредоточились на создании яркого, впечатляющего зрелища и немало преуспели в этом. Фильм эффектно снят в светлых праздничных тонах; декораций его сделаны с выдумкой и размахом» (Шалуновский, 1973).

Мнения аудитории XXI века об этом фильме часто противоположны:

«Разве можно не смотреть фильм с неподражаемым Евгением Киндиновым в главной роли? Как всегда его игра и человеческое обаяние просто завораживают. Очень понравилась и Ирина Печерникова. Какая она здесь молодая, красивая, интересная» (Наташа).

«Полное разочарование. Киндинов и Печерникова сыграли слабо, невыразительно» (Елена).

Земляки. СССР, 1975. Режиссер Валентин Виноградов. Сценаристы: Валентин Виноградов, Василий Шукшин. Актеры: Галина Чурилина, Сергей Никоненко, Леонид Неведомский, Михаил Кокшенов, Владимир Заманский, Михаил Глузский, Геннадий Юхтин и др. **16,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

У режиссера Валентина Виноградова (1933–2011) была трудная судьба: годами ему не давали снимать, его лучший фильм «Восточный коридор» (1966) был подвергнут несправедливой критике и почти не имел проката. Съемки «Синей пустоши» были остановлены, а сам материал уничтожен... В итоге в тысячу самых популярных фильмов у В. Виноградова вошли три фильма: «День, когда исполнятся 30 лет», «Письма к живым» и «Земляки»...

В «Земляках» после долгой разлуки встречаются два брата...

Советская кинопресса отнеслась к этой мелодраме неоднозначно.

Так журналист Анатолий Макаров писал, что в «Земляках» «режиссер В. Виноградов в своей работе целиком исходил из критериев шукшинской эстетики. Даже артист Л.

Неведомский в роли Ивана сознательно или нет, но очевидно напоминает своей исполнительской манерой Шукшина-актера. ... В. Виноградов честно и даже любовно следует принципам шукшинской стилистики, он старательно воссоздает мир шукшинских героев – задача эта, быть может, и благородная, но творчески заранее ограниченная. Вот почему постепенно этот столь действенный, столь психологически точный в первой своей трети фильм порой сникает, наполняется чередой слабо мотивированных эпизодов» (Макаров, 1975: 4-5).

Мнения нынешних зрителей о «Земляках» неоднозначны:

«Душевный фильм. С. Никоненко сыграл гениально. Причем, как мне кажется, роль сложная, его герой — человек одновременно тонко чувствующий и смешливый, деловой и романтический, безудержный и сдержанный, и т.д. Герой получился очень достоверный, светлый и симпатичный» (Стряпуха).

«Фильм чудовищно нудный, предельно унылый и неоправданно затянутый. ... Совершенно не понравилась Валя (Г. Чурилина) — непонятно с чего там сходил с ума от страсти Семён (С. Никоненко), и тем более непонятно, что к этой абсолютно невзрачной особе выстроилась чуть ли не очередь из женихов! Да и вообще в «Земляках» нет ни одного запоминающегося женского образа» (Г. Воланов).

День свадьбы придется уточнить. СССР, 1979. Режиссер Степан Пучинян. Сценаристы Валерий Тур, Павел Финн. Актеры: Николай Пастухов, Евгения Симонова, Борис Щербаков, Алевтина Румянцева, Юрий Чернов, Николай Денисов, Татьяна Божок, Любовь Полехина и др. **16,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Степан Пучинян (1927–2018) поставил восемь фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских фильмов вошли «Повесть о чекисте», «Схватка», «Из жизни начальника уголовного розыска», «День свадьбы придется уточнить» и «Тайны мадам Вонг».

После «Романса о влюбленных» в отечественном кино стало модно изображать молодых героев, несущихся по улицам и пляжам на ревущем мотоцикле. Красиво развеваются по ветру волосы девушки. Красиво и уверенно держат руль руки парня. Красиво вспыхивает контровой свет восходящего или заходящего солнечного диска...

Есть такие сцены и в фильме «День свадьбы придется уточнить». Но их не так уж много. Зато авторы делают попытку серьезного разговора о взаимосвязи поколений, о первых самостоятельных шагах человека в жизни. А ведь по всему видно, что главный герой фильма уже не мальчик. Не первый год работает на заводе. О каких же первых шагах может идти речь? Но так уж видно сложилось, что в жизни Сергея не было настоящих испытаний. Все шло гладко. И вот на тебе – полюбил замужнюю женщину...

Сама по себе авторская заявка интересна, но в итоге картина, на мой взгляд, не вышла за рамки скучноватой мелодрамы с вполне предсказуемыми сюжетными ходами и финалом...

Поскольку формально «День свадьбы придется уточнить» был поставлен на нужную государству рабочую тему, советская кинопресса отнеслась к нему в целом тепло.

Так кинокритик Олег Ковалов в своей рецензии в журнале «Советский экран» пафосно утверждал, что «нравственный итог фильма не только внушает уверенность в том, что Сергей, многое осознав, окажется достойным продолжателем рабочих традиций, но и служит утверждению высоких нравственных основ нашего общества» (Ковалов, 1980: 4).

Что касается зрителей, то они и сейчас вспоминают об этой картине позитивно:

«Хороший фильм... Нравится пара Щербаков — Симонова. Он — первый парень на деревне, она — такая трогательная, хорошенькая. Наивными сейчас смотрятся подозрения, что Аня хотела влезть в известную семью передовиков производства» (Лена).

«Прежде всего, этот фильм примечателен двумя сильными ролями. 1. Роль Ани в исполнении Е. Симоновой — большая ее актерская удача. Актриса сумела очень хорошо и выразительно показать главную героиню такой, какая она есть (со всеми ее достоинствами и недостатками), а эпизод объяснения с Шитовым-отцом в конце фильма — высший пилотаж актерского мастерства! 2. Отличная игра маленького мальчика Максима Плотникова — если

он тогда действительно играл, а не показывал себя, то отечественная "Мельпомена" потеряла впоследствии перспективнейшего актера. Кроме этого, стоит отметить, что сильным ходом режиссера стала "оборванная" концовка картины, это заставляет зрителя любого возраста и положения задуматься» (С. Дементьев).

«Фильм зацепил. Я была удивлена, т.к. ничего подобного не ждала: фильм поставлен в советское время, производственная тема присутствует, при этом проблемы поднимаются совсем не те, которые мы привыкли видеть в подобных фильмах. ... Приятно удивлена и хочется пересмотреть. А также хочется отметить игру Бориса Щербакова. Ни в одном больше фильме он так не раскрылся» (Надежда).

Закон гор. СССР, 1965. Режиссер Николай Санишвили. Сценаристы: Николай Санишвили, Арчил Сулакаури (по одноименному произведению Александра Казбеги). Актеры: Лейла Абашидзе, Тенгиз Арчвадзе, Нугзар Шария, Спартак Багашвили, Яков Трипольский и др. **16,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Санишвили (1902–1996) поставил два десятка полнометражных игровых фильмов, шесть из которых («Заноза», «Прерванная песня», «Судьба женщины», «Куклы смеются», «Закон гор», «Встреча в горах») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

XVII век: история любви, ненависти, сражений и предательства...

Поклонники у этой костюмной мелодрамы есть и сегодня:

«Фильм «Закон гор» мой муж смотрел на экранах кинотеатров более десятка раз. Это фильм ему очень нравился, и до сегодняшнего дня он его помнит, любит и готов смотреть еще и еще» (Ия).

«Фильм очень интересный, трагичный и романтический. Прекрасная игра актеров» (Светник).

Седьмое небо. СССР, 1972. Режиссер Эдуард Бочаров. Сценаристы: Анатолий Галиев, Михаил Маклярский, Эдуард Бочаров. Актеры: Алла Ларионова, Николай Рыбников, Олег Жаков, Леонид Куравлёв, Рита Гладунко, Николай Граббе и др. **16,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эдуард Бочаров (1931–1989) поставил 9 полнометражных игровых фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент удалось войти только двум его картинам: «Маленький беглец» и «Седьмое небо».

Импозантная москвичка (Алла Ларионова) увлекается шахтостроителем из южного города (Николай Рыбников), уезжает с ним, но вскоре понимает, что она не создана для провинциальной жизни...

Советская кинопресса отнеслась к мелодраме «Седьмое небо» без восторга.

К примеру, кинокритик Юлий Смелков (1934-1996) отметил, что в этом фильме «герой не столько живет на экране, сколько представительствует – как будто это не художественный фильм, а торжественное заседание, где за столом президиума «представитель передовиков» (Смелков, 1972: 4).

Мнения же аудитории XXI века об этой ленте часто расходятся:

«Фильм неторопливый, с приятной атмосферой того времени! Мне очень понравился! Такие актёры замечательные, приятно смотреть на них в любой картине» (Вера).

«Фильм неплохой. Ларионова — красавица, играет роль эгоистичной женщины хорошо. Но какие-то оба героя немудрые в своем уже не очень молодом возрасте... Но видимо, сценарист и режиссер хотели показать не очень молодых людей, которые притираются друг к другу, но ... жена ведет себя как юная девочка, желающая быть центром вселенной для своего мужа» (Света).

«На мой взгляд, неудачный фильм Рыбникова. Постаревший, погрузневший, он играет очередного "Сашу Савченко". Героиня Ларионовой вызывает полное недоумение. Вроде не

самая молодая, а такое ощущение, что человек ничего не нажил, ни в чем не нашел себя. Актриса красавица, но играет плохо, статично. ... Взрослая дама, а житейской мудрости на полкопейки» (Валентина).

Трижды о любви. СССР, 1981. Режиссер Виктор Трегубович. Сценарист Будимир Метальников. Актеры: Сергей Проханов, Марина Трегубович, Марина Левтова, Надежда Шумилова, Валентина Ковель, Алексей Жарков, Виктор Проскурин и др. **16,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Трегубович (1935–1992) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, из которых вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли три: военная драма «На войне как на войне», масштабная историческая драма «Даурия» и мелодрама «Трижды о любви».

Василий (Сергей Проханов) возвращается из армии в свой колхоз, а его невеста уже вышла замуж...

Советская кинопресса, как правило, позитивно оценивавшая работы Виктора Трегубовича, и на этот раз отнеслась к его работе одобрительно:

Кинокритик Галина Долматовская (1939-2021) писала о мелодраме «Трижды о любви» так: «Почему один человек нужен другому? Как возникает любовь? Авторские раздумья вокруг этих вечных и вечно волнующих вопросов и составляют нравственную основу рассказанной нам истории. ... «Трижды о любви»... Фильм добрый, чистый, искренний» (Долматовская, 1981).

В принципе с мнением Г. Долматовской согласны и нынешние зрители:

«Такой, на первый взгляд, незамысловатый фильм. Простая история. А на самом деле – сколько разных судеб, характеров показано. ... Актёры замечательные. Когда-то, посмотрела его в первый раз, то очень понравилось. А сейчас вот пересмотрела – тронул до глубины души» (Наташа).

«Фильм без каких-то особенных режиссерских изысков, но такой симпатичный, и так замечательно в нем актеры играют» (Б. Нежданов).

Танцплощадка. СССР, 1986. Режиссер Самсон Самсонов. Сценаристы Аркадий Инин, Самсон Самсонов. Актеры: Александра Яковлева, Евгений Дворжецкий, Людмила Шевель, Анна Назарьева, Сергей Газаров, Владимир Дружников, Людмила Шагалова, Николай Прокопович и др. **16,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Самсон Самсонов (1921–2002) поставил 20 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Оптимистическая трагедия», «Огненные вёрсты», «За витриной универмага», «Каждый вечер в одиннадцать», «Одиноким предоставляется общежитие», «Попрыгунья», «Журавль в небе», «Танцплощадка») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Основной конфликт этой картины связан с тем, что в городе на месте танцплощадки решили построить санаторий...

Сценарист и кинокритик Фархард Агамалиев (1946–2012) отнесся к «Танцплощадке» тепло, подчеркнув, что «устами своих героев, их поступками авторы этой музыкально–романтической комедии говорят о вещах серьезных. Авторы словно бы задают вопрос – что станется с нами, если начнем мы с наилучшими намерениями, но без оглядки вышибать чугунными шарами память о былом, о радостях его и печалях, о том трепетно–неповторимом, что и есть жизнь наша и судьба?» (Агамалиев, 1986: 2).

Зато театральный и кинокритик Наталья Казьмина (1956–2011) подошла к «Танцплощадке», вооружившись весьма серьезными (на мой взгляд, слишком серьезными для фильма С. Самсонова) аргументами и утверждая, что «романтическое сравнение трех сестер из приморского городка с героинями Чехова, а современных танцулек с балами во время Пушкина не добавляет ситуации ни глубины, ни полета. А мотивы недалекого

«ретро», сентиментальная «пенсионная суббота» и материализовавшееся воспоминание о военном прошлом танцплощадки, высокопарно названной «памятью и судьбой жителей городка», лишь усугубляют стилистическую чересполосицу фильма. ... Надежды на лучшее мы привыкли связывать с тем, насколько сам человек способен в него поверить, его возжаждать, его добиться. В «Танцплощадке», не мудрствуя лукаво, обещают счастье прямо пропорционально вашей непривлекательности. ... Можете не сомневаться, уверяют авторы фильма, повезет всем. Но от такого счастливого финала, как ни странно, испытываешь не законное удовлетворение, а легкий ужас. Как–то обидно становится за прекрасный пол и тут же хочется присоединиться к тем, кто требует снести это уродливое строение, прибежище тех, кто не знает других развлечений. ... «Салон красоты», как может, старается «сделать нам красиво». В «Танцплощадке», напротив, активно обыгрывается «эстетика некрасивого». Но и в том, и в другом случаях героям отказано в духовности и интеллекте, человеческие чувства заменены чувствованиями нафантазированными... Эти фильмы манят и сулят. Обещают любовь всем и каждому. Ведут своих героинь через слезы и одиночество к непременному счастью. Ох, не верится этим слезам, и немногого стоят такие обещания» (Казьмина, 1986: 16–17).

Многие зрители XXI века, похоже, в большей степени разделяют точку зрения Ф. Агамалиева:

«Друзья, смотрите этот фильм. Не верьте тем, кто говорит о нем плохо. Прекрасный фильм, теплый, нежный, сделан с любовью. Поставил его настоящий мастер Самсон Самсонов... Этот фильм несет радость, жизнелюбие, он о любви. Да, просто о любви, безо всяких ненужных претензий. Смотрится он легко, оставляет приятное, радостное впечатление. В этом фильме есть стиль, атмосфера. Это же настоящая танцплощадка, где поют и танцуют. Жалко, что его редко показывают, жалко, что недооценили. Наверное, те, кто ругали – сухие, черствые, неромантичные люди и снобы. Еще раз – смотрите и радуйтесь жизни и любите. Наша жизнь состоит не только из денег, секса и насилия. Всего хорошего» (Кейт).

«Присоединяюсь к защите этого фильма. Хорошая, добрая, с нотками ретроностальгии картина. Особенно запомнилась короткая, но врезавшаяся в память тема смены поколений на танцплощадке, которая была свидетельницей многих зародившихся чувств любви и минут счастья. Добротное советское кино крепкого профессионала на рубеже эпох (особенно по сравнению с тем что потом хлынуло на экраны после 1986–го года и далее). С удовольствием повторно просматриваю» (Маяк).

Но есть, разумеется, аудитория, которым мелодрама С. Самсонова не пришлась по душе:

«На редкость посредственное кино. Эдакая попытка возродить музыкальные фильмы 60–х, но не вышло: очень блёкло и неинтересно. Хорошо сыграл здесь только Дворжецкий, остальные (даже симпатичная мне Назарова) просто мечутся в кадре» (Григорий).

«Фильм совершенно не понравился. Сюжет настолько избитый, что перемалывать его по–новой – удовольствие ниже среднего! Да и сама идея – не ломать старые сооружения/дома/танцплощадки, потому что они носители памяти ("Здесь мои родители познакомились", "Здесь я первенца родила", "Отсюда я в армию ушёл") – более чем сомнительна. Потому что когда эти "памятные места" полностью сгниют и рухнут от старости, накрыв обломками представителей самых разных поколений горожан, вряд ли кто–то будет предаваться сладким ностальгическим воспоминаниям... На протяжении всего просмотра фильма не уставал удивляться кастингу. Как же надо было постараться ассистенту режиссёра, чтобы собрать целую галерею совершенно серых и невыразительных персонажей для своего фильма! Претензий нет только к Е. Дворжецкому с С. Газаровым, все остальные (особенно, женщины) – просто туши свет!» (Г. Воланов).

«Нет уж, увольте нас от такой лабуды!» (Критик).

Литература

Абрамова Д. Эхо войны // Советский экран. 1983. № 1. С. 7–8.

Агамалиев Ф. «Танцплощадка» // Спутник кинозрителя. 1986. № 6. С. 2–3.

Айхенвальд Ю. «Я Вас любил...» // Искусство кино. 1968. № 1. С. 19.

Алейников М.Н. Яков Протазанов. М.: Искусство, 1961. 206 с.

Аннинский Л. Хиросима—Москва. Балет да любовь // Советский экран. 1975. № 2. С. 9.

Аннинский Л. Шестидесятники и мы: Кинематограф, ставший и не ставший историей. М.: Киноцентр, 1991.
Аннинский Л. Такая любовь // Искусство кино. 1974. № 12. С. 15–20.
Аркус Л. Дама с собачкой // Сеанс. 1993. №8. с. 54.
Арлазоров М.С. Протазанов. М.: Искусство, 1973. 282 с.
Асаркан А. Журавль в небе… // Спутник кинозрителя. 1978. № 6. С. 4-5.
Атаманова Н. «Кузнечик» // Спутник кинозрителя. 1979. № 5.
Ахтырский К. Без живых характеров // Искусство кино. 1959. № 5. С. 84-85.
Багров П. Анненский Исидор Маркович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С.25–28.
Багров П. Браун Владимир Александрович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 87–89.
Багров П. Житие партийного художника // Сеанс. 2008. № 35–36.
Барабаш Э. Тонино счастье // Искусство кино. 1980. № 9. С. 47–54.
Бауман Е. Время сквозь судьбы // Искусство кино. 1980. № 2. С. 38–47.
Бауман Е. Еще раз про любовь // Советский экран. 1978. № 15. С. 2–3.
Бауман Е. Счастья тонкая материя // Советский экран. 1986. № 5. С. 9–10.
Белова Л. Нерассказанные судьбы // Искусство кино. 1956. № 11. С. 52-59.
Бельская А. «Случай с Полыниным» // Вечерний Новосибирск. 1971.
Белявский М. «Не забудь… станция Луговая» // Спутник кинозрителя. 1967. № 4. С. 1–3.
Белявский М., Эрштрем А. «Три тополя на Плющихе» // Спутник кинозрителя. 1968. № 6. С. 1–2.
Блейман М. Как в кино // Советский экран. 1964. № 10. С. 14.
Богомолов Ю. И еще раз про любовь // Советский экран. 1986. № 8. С. 9–10.
Богомолов Ю. Иосиф Хейфиц. Творческий портрет. М.: Союзинформкино, 1986.
Богорова Т. Поиски главного // Искусство кино. 1958. № 10. С. 89-96.
Большаков И. Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны. М.: Госкиноиздат, 1950.
Борисов В. В шесть часов вечера после войны // Красная звезда. 11.11.1944.
Борисова И. Дама с собачкой // Комсомольская правда. 19.02.1960.
Бочарникова Э. На пороге прекрасного // Искусство кино. 1966. № 4. С. 31–33.
В добрый час! // Советский экран. 1957. № 4. С.4.
Вайсфельд И. Правда характеров // Искусство кино. 1954. № 7. С. 95-102.
Вартанов А. Не погибла молодость // Советский экран. 1962. № 19.
Вартанов А. От замысла к фильму // Искусство кино. 1965. № 7. С. 29-32.
Вартанов А. Пырьев против Пырьева // Искусство кино. 1962. № 4. С. 13-17.
Вартанов А. Утраты на пути к экрану // Советский экран. 1966. № 7. С. 6–7.
Варшавская И. Молодые о «Молодых» // Искусство кино. 1971. С. 67–76.
Варшавский Я. Возможность счастья // Советский экран. 1968. № 3. С. 10–12.
Варшавский Я. Выбор пути // Искусство кино. 1957. № 1: 105-116.
Васильев А. Абсолютный нравственный опыт // Проект «Чапаев». 2.09.2019. https://chapaev.media/articles/10531
Васильев А. Врач на экране. Застой. 2018. https://chapaev.media/articles/11429
Васильев Е. «Песни моря». 12.07.2019. https://zen.yandex.ru/media/id/5ce28cca6ae53300b438f79c/pesni–moria–5d287073c0dcf200af45b64c
Велембовская И. Наломал немало дров… //Советский экран. 1984. № 12. С. 8–9.
Волков Н.Д., Леонидов О.Л. «Бесприданница» // Яков Протазанов. М.: Госкиноиздат, 1948. С. 199–229.
Волькенштейн В. «Бесприданница» // Искусство кино. 1937. № 2.
Герасимов С. Свой голос // Искусство кино. 1966. № 4. С. 27–30.
Герасимова Л. Интонация // Искусство кино. 1992. № 4. С. 18–20).
Горелов Д. Мальчик и девочка // Проект «Чапаев». 2017. https://chapaev.media/articles/2017
Горелов Д. Родина слоников. М.: Флюид ФриФлай, 2018. 384 с.
Горелова В. Вячеслав Тихонов // Актеры советского кино. Вып. 1. М.: Искусство, 1964.
Горницкая Н. Движение событий и движение мысли // Размышления у экрана. М.: Искусство, 1966.
Граков Г. «В шесть часов вечера после войны» // Советское искусство. 21.01.1947.
Граков Г. «Сказание о земле Сибирской» // Советское искусство. 21.02.1948.
Гращенкова И. Кулиджанов Л.А. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 254–257.
Громов Е. «Романс о влюбленных». И тебя позовет трубач // Экран 1974–1975. М.: Искусство, 1976. С.79–82.
Громов Е. Обыкновенная женщина, или о полноте чувств («Странная женщина») // Экран 1978–1979. М.: Искусство, 1981. С.89–92.
Громов Е. Оглянись в раздумье // Искусство кино. 1976. № 7. С. 32–41.
Громов Е. Открытие личности // Экран 1971–1972. М.: Искусство, 1972. С.86–91.
Громов Е. Поиск героя // Советский экран. 1971. № 7. С. 13.
Громов Е. Хозяева своей судьбы // Советский экран. 1975. № 12. С.2–3.
Громов Е. Школьный киновальс // Искусство кино. 1981. № 4. С. 34–46.
Громов Н. О революции и любви… // Искусство кино. 1970. № 7. С. 17–22.
Грошев А. Проблема типического и вопросы художественного мастерства // Искусство кино. 1953. № 3. С. 95–105.
Грошев А. и др. Краткая история советского кино. М.: Искусство, 1969. 616 с.
Гульченко В. Стокгольм слезам не верит // Искусство кино. 1990. № 1. С. 62–68.

Гусейнов А. Легенда о любви // Советский экран. 1979. № 23. С. 4.
Демин В. Воскресение // Спутник кинозрителя.1980. № 7.
Демин В. Всерьез и понарошку // Искусство кино. 1976. № 6. С.18–26
Демин В. Кадкина всякий знает // Спутник кинозрителя. 1977. № 8. С. 2.
Демин В. Людмила Гурченко // Актёры советского кино. М.: Искусство, 1967. Т. 3. С. 87–99.
Долинский М., Черток С. На верном пути // Искусство кино. 1963. № 10. С. 78-80.
Долматовская Г. Двадцать четыре часа из жизни женщины // Экран 1981–1982. М.: Искусство, 1984. С.74–76.
Долматовская Г. Ожидание чуда // Советский экран. 1981. № 16.
Дрияева Т. Командор на службе и дома // Искусство кино. 1976. № 10. С. 67–72.
Дружинина С. Василий Шукшин // Актеры советского кино. Вып. 6. Ленинград: Искусство, 1970.
Дунина С. «Старшая сестра» // Спутник кинозрителя. 1967. С. 1–3.
Дурылин С. Фильм о правде искусства // Искусство кино. 1945. № 1. С. 15-20.
Ерохин А. «Но не страшен этот ужас...» // Советский экран. 1989. № 4. С. 10–11.
Жарикова В. Образ молодежи в отечественных фильмах 1950-х годов // Вестник ВГИК. 2015. № 3 (25). С. 40-49.
Жежеленко М. Улыбка сквозь слезы // Смена. 5.04.1960.
Зак М. Кадр и слово для защиты // Искусство кино. 1977. № 4. С. 84–94.
Зельдович Г. «Бесприданница» // Искусство кино. 1937. № 2.
Зоркая Н. "Каждый, право, имеет право" // Советский Экран. 1982. № 23.
Зоркая Н. Талантливый эскиз // Искусство кино. 1958. № 10. С. 83-89.
Зоркая Н. Тенгиз Абуладзе // Молодые режиссеры советского кино. М.: Искусство, 1962.
Зоркая Н. Портреты. М.: Искусство, 1966. 310 с.
Зоркая Н. Сорок первый // Литературная газета. 20.10.1956.
Зоркая Н. Слово для защиты // Вечерняя Москва. 18.02.1977.
Зоркая Н., Зоркий А. Заметки о режиссере: Георгий Данелия. М., 1982.
Зоркий А. Как песню услышать // Литературная Газета. 22.09.1982
Зоркий А. На острове слез // Спутник кинозрителя. 1987. № 8. С. 4–5.
Зоркий А. Набоб на бобах («Узник замка Иф») // Спутник кинозрителя. 1989. № 2. С. 2–3.
Зоркий А. Один раз про любовь // Советский экран. 1968. № 17. С. 2.
Зоркий А. Треугольник вдвоем, или Нечто о любви по телефону // Искусство кино. 1969. № 12. С. 20-27.
Зубков Ю. Красота человеческая // Искусство кино. 1972. № 9. С. 35–43.
Зусева Р. Под видом нового // Искусство кино. 1960. № 6. С. 29-32.
Иванова В. Разлуки не будет // Советский экран. 1980. № 7. С. 3–5.
Иванова Т. «Встреча с прошлым» // Спутник кинозрителя. 1967. № 6.
Иванова Т. Прощай, мой табор // Советский экран. 1976. № 22. С. 2–3.
Иванова Т. Строгость правды // Искусство кино. 1974. № 6. С. 31.
Игнатьева Н. Блеск огней, пестрота красок... // Искусство кино. 1958. № 9. С. 122-124.
Игнатьева Н. Киносценарий или пьеса? // Искусство кино. 1957. № 4. С. 103-105.
Игнатьева Н. Настоящее // Искусство кино. 1964. № 1. С. 81-86.
Ильина М. «Дама с собачкой» // Ленинградская правда. 6.04.1960.
Исаева К. Матвеев Евгений Семенович // Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 295–298.
Казьмина Н. Пустые обещания // Советский экран. 1986. № 14. С. 16–17.
Калмановский Е. Алиса Фрейндлих. Л.: Искусство. 1989.
Капралов Г. ... а жизнь уходит из фильма // Искусство кино. 1963. № 8. С. 69-75.
Караганов А. В поисках решения сложной темы // Искусство кино. 1955. № 1. С. 55-60.
Кассиль Л. «В шесть часов вечера после войны» // Огонек. 1944. № 48–49.
Кваснецкая М. Анастасия, Саша и «Фокус» // Советский экран. 1981. № 13. С. 14–15.
Кваснецкая М. Какой он, герой революции? // Искусство кино. 1961. № 11. С. 85–88.
Ким С. «Мачеха» // Советская Татария. 15.11.1973. https://www.proza.ru/2016/06/29/802
Кичин В. Лед и пламень... // Советский экран. 1983. № 15. С. 6–7.
Климонтович Н. Это была любовь // Коммерсантъ. 31.08.1994.
Ковалов О. «В шесть часов вечера после войны» // Радио «Свобода». 24.05.2011.
Ковалов О. Семейный портрет с самоваром // Советский экран. 1980. № 9. С. 4.
Кокорева И. «Ноктюрн» // Спутник кинозрителя. 1966. № 12. С. 4–5.
Кокорева И. То, что осталось за кадром // Искусство кино. 1954. № 3. С. 91-105.
Колотаев В.А. Искусство кино в системе построения стадиальной модели идентичности // Вестник ВГИК. 2010. № 5. С. 6–28.
Корниенко И.С. Киноискусство Советской Украины. Страницы истории. М.: Искусство, 1975. 240 с.
Красинский А. Письмо из Белоруссии // Советский экран. 1972. № 8. С. 4.
Кремлев Г. Поэма о безответной любви // Советский экран. 1965. № 11. С. 6–7.
Кристенсен Л. «Интердевочка» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С. 423–427.
Кудрявцев С. «Валентин и Валентина». 10.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/412929.html
Кудрявцев С. «Весна на Заречной улице». 30.10.2006. https://kinanet.livejournal.com/188240.html
Кудрявцев С. «Влюбленные». 17.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/523729.html
Кудрявцев С. «Городской романс». 3.03.2007. https://kinanet.livejournal.com/565176.html
Кудрявцев С. «Дама с собачкой». 20.11.2006. https://kinanet.livejournal.com/252797.html
Кудрявцев С. «Два Фёдора». 25.07.2007. https://kinanet.livejournal.com/995152.html
Кудрявцев С. «Женщина, которая поет». 2007. 15.04.2007. https://kinanet.livejournal.com/704021.html

Кудрявцев С. «Мачеха». 2007. https://kinanet.livejournal.com/510796.html
Кудрявцев С. «Машенька». 27.08.2007. https://kinanet.livejournal.com/1102790.html
Кудрявцев С. «Москва слезам не верит». 2007. 2.08.2007. https://kinanet.livejournal.com/501531.html
Кудрявцев С. «Простая история». 27.11.2006. https://kinanet.livejournal.com/273507.html
Кудрявцев С. «Прощайте, голуби!». 17.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/521886.html
Кудрявцев С. «Романс о влюбленных». 2006. https://www.kino–teatr.ru/kino/movie/sov/6061/annot/
Кудрявцев С. «С тобой и без тебя». 8.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/407275.html
Кудрявцев С. «Три тополя на Плющихе». 1.10.2006. https://kinanet.livejournal.com/94168.html
Кудрявцев С. «Чужие дети». 17.08.2007. https://kinanet.livejournal.com/1070890.html
Кудрявцев С. Всё же сбылся солнечный удар // Кино–театр.ру. 4.03.2015. https://www.kino–teatr.ru/blog/y2015/3–4/612/
Кудрявцев С. Личная жизнь Павла Зубова // Искусство кино. 1982. № 6. С. 50–56.
Кудрявцев С. Роман–экранизация с элементами мелодрамы. 19.12.2006. https://kinanet.livejournal.com/353865.html).
Кудрявцев С. Своё кино. М.: Дубль–Д, 1998.
Кузнецов М. Дама с собачкой // Советский экран. 1960. № 7.
Кузнецов М. О страстях человеческих («Единственная») // Экран 1976–1977. М.: Искусство, 1978. С.100–104.
Кузнецова И., Залесский В. Завязка и продолжение // Искусство кино. 1959. № 11. С. 72-78.
Кузнецова Л. Любовь всегда права? // Искусство кино. 1981. № 7. С.58–71.
Кузьмина Л. Лиознова Т.М. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т.1. М.: НИИК, 2010. С. 264–267.
Кузьмина Л. Лотяну Э.В. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 271–274.
Курган О. «Я работаю мамой» // Советский экран. 1981. № 1. С. 5.
Кушниров М. Яков Протазанов. Творческий путь. Рига, 1971.
Левшина И. Актерский фильм // Искусство кино. 1968. № 7. С. 33–38.
Левшина И. Песня // Искусство кино. 1969. № 6. С. 37-42.
Левшина И. Превращения // Советский экран. 1975. № 1. С. 10–13.
Левшина И. Режиссура или антирежиссура? // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.148–149.
Лесовой М. Испания в сердце… // Советский экран. 1966. № 1. С. 19
Липков А. Новизна старых истин // Искусство кино. 1979. № 3. С. 43–53.
Липков А. От своего лица // Искусство кино. 1975. № 4. С. 73–84.
Липков А. Цена свободы // Искусство кино. 1976. № 8. С. 47–54.
Лордкипанидзе Н. Свой взгляд // Искусство кино. 1962. № 4. С. 9-12.
Лукин Ю. Журбины… которые Ивановы и не Ивановы // Искусство кино. 1955. № 1. С. 43-51.
Лындина Э. Масленников И.Ф. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С 292–295.
Макаров А. «С любимыми не расставайтесь» // Спутник кинозрителя. 1980. № 4. С. 3–5.
Макаров А. … и половодье чувств // Советский экран. 1982. № 17. С. 6–7.
Макаров А. Бриллиант и оправа // Советский экран. 1984. № 24. С. 8–9.
Макаров А. Земляки // Спутник кинозрителя. 1975. № 8. С. 4-5.
Мальва // Советский экран. 1957. № 7. С. 9.
Малюков М. «Жестокий романс» // Ovideo. 26.02.2012. https://ovideo.ru/review/34116
Малюкова Л. Колосов Сергей Николаевич // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010.
Мамаладзе Т. Пустая душа // Искусство кино. 1977. № 8. С. 16–26.
Маневич И. Спектакль на экране // Искусство кино. 1953. № 7. С. 90–98.
Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960–х годов. СПб.: Сеанс, 2012.
Марголит Е. Зархи А.Г. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С.183–186.
Марголит Е. Луков Леонид Давидович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. 336 с.
Маслова И. «Случай с Полыниным» // Ленинская смена. 1971.
Маслова Л. «Интердевочка» // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. V. СПб, Сеанс, 2004.
Масловский Г. Вечно новый старый спор // Искусство кино. 1985. № 3.
Мачерет А. «Белые ночи» // Советский экран. 1960. № 6. С. 4–5.
Мачерет А. Художественные течения в советском кино. М.: Искусство, 1963.
Медведев А. «Это мы не проходили» // Спутник кинозрителя. 1976. № 1. С. 5–7.
Медведев А. Кто он? М.: Искусство, 1968
Мейлах М. Три фильма Станислава Ростоцкого // Молодые режиссеры советского кино. Л.–М.: Искусство, 1962.
Милосердова Н. Данелия Г.Н. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 143–147.
Минц К. Просчет комедиографа // Искусство кино. 1960. № 10. С. 40-43.
Михайлов Б. Превратности женской судьбы // Советский экран. 1972. № 18. С. 4–5.
Михайлова С. «Цыган» // Искусство кино. 1968. № 1. С. 20.
Молчанова М. «Интердевочка» Петра Тодоровского // Частный корреспондент. 30.08.2019. http://www.chaskor.ru/article/interdevochka_petra_todorovskogo_42263
Морозов С. «Повесть о первой любви» // Советский экран. 1957. № 14. С. 11–12.
Нефедов Е. «Женщина, которая поет». All of Cinema. 2018. 13.03.2018. http://allofcinema.com/zhenshhina–kotoraya–poyot–zhenshchina–kotoraya–poyot–1979/

Нефедов Е. «Зимняя вишня» // All of Cinema. 7.11.2017. http://allofcinema.com/zimnyaya–vishnya–zimnyaya–vishnya–1985/
Нефедов Е. «Мачеха» // All of Cinema. 2017. 16.10.2017. http://allofcinema.com/macheha–machekha–1973/
Нефедов Е. «Москва слезам не верит» // All of Cinema. 2014. 23.05.2014. http://allofcinema.com/moskva–slezam–ne–verit–moskva–slezam–ne–verit–1979/
Новиков А. «…Любовь. Ревность. Убийство» // Советский экран. 1978. № 22. С. 6.
Образцова А. Вступая в жизнь // Искусство кино. 1961. № 5. С. 96–99.
Орлов В. «Повесть о молодоженах» // Советский экран. 1960. № 4. С. 7.
Орлов В. Водевиль с рыданием // Искусство кино. 1960. № 3. С. 70-73.
Остаев С. Фильм «Фатима». Непростой путь на широкий экран // Республика. 30.10.2018. http://respublikarso.org/culture/2268-film-fatima-neprostoy-put-na-shirokiy-ekran.html
Павлова И. Карасик Юлий Юрьевич // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 214–217.
Павлова М. Илья Фрэз. М.: Искусство, 1985.
Павлова С. «Повесть о первой любви» // Советский экран. 1957. № 14. С. 11–12.
Парамонова К. Поэзия будней // Искусство кино. 1966. № 8. С. 18–20.
Парфенов Л. Герасимов Сергей Аполлинариевич // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 120–123.
Петров И. «Прости» // Спутник кинозрителя. 1987. № 1. С. 1.
Писаревский Д. «Прощание с Петербургом» // Спутник кинозрителя. 1972. № 8.
Писаревский Д. В день свадьбы // Спутник кинозрителя. 1969. № 6. С. 12-13.
Плахов А. Петр Тодоровский // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. III. СПб: Сеанс, 2001.
Плотников–Самарский В. КиноОкрошка. Эмиграция совести. 2010 // https://www.proza.ru/2011/11/26/541
Погожева Л. «Высота» // Советский экран. 1957. № 7. С. 11.
Погожева Л. «Кинематографический» писатель // Советская культура. 28.01.1960.
Погожева Л. Экранизации классических произведений литературы // Очерки истории советского кино. М.: Искусство, 1961. Т. 3. С. 355—413.
Подгорнов В. Судьбу – выбирают // Советский экран. 1978. № 9. С. 2–3.
Полухин И. «Повесть о первой любви» // Советский экран. 1957. № 14. С. 11–12.
Польская Л. Вычитаемые успеха // Искусство кино. 1980. № 4. С. 60–72.
Птушкина М. Это нам не задавали! // Советский экран. 1976. № 16
Ревич В. «Еще раз про любовь» // Спутник кинозрителя. 1968. № 9.
Розен С. Как развести огонь? // Искусство кино. 1962. № 8. С. 91-94.
Розен С. Фильм понравился… // Искусство кино. 1957. № 1. С. 117-120.
Ромицин А. Намерения и результаты // Искусство кино. 1958. № 11. С. 36–42.
Рошаль Л. Оттепель. Новый этап в отечественном кино. Творчество Марлена Хуциева. М.: ВГИК, 2015.
Рудницкий К. Горькая женщина // Советский экран. 1979. № 1.
Рудницкий К. Параллели («Слово для защиты») // Экран 1976–1977. М.: Искусство, 1978. С.122–124.
Рыжова В. Композитор. Музыка. Фильм // Экран 1970–1971. М.: Искусство, 1971. С.87–91.
Савицкий Н. Крылатая душа // Искусство кино. 1974. № 9. С. 78–87.
Светлова Н. Цыганское счастье // Спутник кинозрителя. 1981. № 10. С. 6.
Свободин А. Анна Каренина. Экранизация 67–го года // Экран 1967–1968. М.: Искусство, 1968. С.35–40.
Сенчакова Г. «Бегущая по волнам» // Спутник кинозрителя. 1967. № 8.
Сечин В. Пусть спорт учит жизни // Искусство кино. 1963. № 9. С. 51-55.
Смелков Ю. Если ты рабочий… // Советский экран. 1972. № 14. С. 4.
Смелков Ю. Поэзия и правда // Советский экран. 1975. № 1. С. 12–13.
Смирнов П. «…простой любви таинственный сюжет» // Советский экран. 1983. № 4. С. 6–7.
Смирнов П. В море слез // Советский экран. 1987. № 12. С. 11.
Смирнов П. Потеряли… душу // Труд. 23.02.1982.
Смирнова Е. «Простая история» //Советский экран. 1960. № 20. С. 2–3.
Соболев Л. Языком поэзии // Советское искусство. 21.11.1944.
Соболев Р. «В моей смерти прошу винить Клаву К.» // Спутник кинозрителя. 1980. № 5.
Соболев Р. «Сладкая женщина» // Спутник кинозрителя. 1977. № 6.
Соколов В. Гипноз заданности // Советский экран. 1971. № 23.
Соколова Л. Великие советские фильмы. 100 фильмов, ставших легендами. М.: Центрполиграф, 2011.
Соловьева И. Беспокойная зрелость // Мосфильм: статьи, публикации, изобразительные материалы. Вып. 2. М.: Искусство, 1961.
Степанов В. Гордость советской страны // Русский репортер. 2013. № 21.
Стигнеев В. Лед, любовь и оркестр // Спутник кинозрителя. 1981. № 5.
Стишова Е. «Белые Росы» // Спутник кинозрителя. 1984. № 4. С. 2–3.
Стишова Е. Мезальянс // Искусство кино. 1986. С. 39–41.
Стишова Е. Сюжет для небольшого рассказа // Искусство кино. 1976. № 6. С.27–36.
Суркова О. Права поэзии и требования «прозы» // Искусство кино. 1970. № 5. С. 92–100.
Сухаревич В. «Виринея» // Спутник кинозрителя. 1969. № 3. С. 7–8.
Сухаревич В. «Мужской разговор» // Спутник кинозрителя. 1969. № 3.
Сухаревич В. Лицо и лики // Искусство кино. 1962. № 10. С. 47-49.
Сухаревич В. Жизнь и житие // Искусство кино. 1961. № 6. С. 112-115.
Сэпман И. Кинематограф Фридриха Эрмлера // Фридрих Эрмлер. Л.: Искусство, 1974.
Тарасенков А. За жизненную правду // Искусство кино. 1953. № 5. С. 57–64.

Толченова Н. Счастье общее, горе общее // Искусство кино. 1977. № 12. С. 31–40.
Трошин А. А если это не любовь?.. // Советский экран. 1987. № 1. С. 8–9.
Трояновский В. Человек оттепели (50–е годы) // Кинематограф оттепели. Кн. 1. М.: Материк, 1996.
Турбин В. Александр Грин, его права, его обязанности // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.110–111.
Туровская М. «В шесть часов вечера после войны» // Радио «Свобода». 24.05.2011.
Туровская М. По ту сторону жалости // Туровская М. Да и нет. М.: Искусство. 1966.
Туровская М. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра // Зубы дракона. Мои 30–е годы. М.: Corpus, 2016.
Туровский В. «Трын–трава» // Спутник кинозрителя. 1976. № 10.
Урнов Д. К чему? Зачем? // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.28–32.
Федоров А. и др. Школа и вуз в зеркале западного и отечественного кинематографа. М., 2019. http://kinopressa.ru/library
Федоров А. Структурный анализ медиатекста: стереотипы советского кинематографического образа войны и фильм В. Виноградова «Восточный коридор» (1966) // Вопросы культурологии. 2011. № 6.
Федоров А. Эволюция образа Белого движения в отечественном и зарубежном игровом кинематографе звукового периода. М., 2017. http://kinopressa.ru/library
Федорова М. «Москва слезам не верит» // // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С.336–340.
Федь Н. Человек для людей // Искусство кино. 1969. № 7. С. 57-68.
Филимонов В. Любимов П.Г. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 284–287.
Фрадкин Л. «Воскресение» // Советский экран. 1961. № 2. С. 8–9.
Фролов В. SOS! // Искусство кино. 1960. № 10. С. 45-47.
Ханютин Ю. За Несбывшимся // Искусство кино. 1967. № 8. С. 59–62.
Ханютин Ю. Решает художник // Искусство кино. 1956. № 7. С. 21-30.
Хлоплянкина Т. Извините – ревю! // Советский экран. 1965. № 16. С. 14.
Хлоплянкина Т. Повторная свадьба // Спутник кинозрителя. 1976. № 6.
Хлоплянкина Т. Шура, Шурка и Татьяна // Советский экран. 1973. N 20. С. 8–9.
Ценципер М. На вечную тему // Советский экран. 1981. № 9. С. 4.
Черненко М. Юлий Райзман. Портрет режиссера. М.: Союзинформкино, 1983.
Шалуновский В. По собственному желанию // Спутник кинозрителя. 1973. № 8.
Шемякин А. Диалог с литературой, или Опасные связи // Кинематограф оттепели. Кн. 1. М.: Материк, 1996.
Шемякин А. Чужая родня // Кинематограф оттепели. Кн. 1. М.: Материк, 1996.
Шенкман Д. «Повесть о первой любви» // Советский экран. 1957. № 14. С. 11–12.
Шилова И. «Нормальная жизнь как подвиг». 2010. https://chapaev.media/articles/10210
Шилова И. «Слово для защиты» // Спутник кинозрителя. 1977. № 2.
Шилова И. Кулиджанов Л.А. // Кино: энциклопедический словарь. М.: Сов. Энциклопедия, 1987. С. 221–222.
Шилова И. Преодолевая инерцию // Искусство кино. 1984. № 6. С. 34–44.
Широкий В. Движение темы – эволюция жанра // Искусство кино. 1984. № 9. С. 11–18.
Шитова В. Поздняя ягода. Себе или людям? // Спутник кинозрителя. 1979. № 7. С. 10-11.
Шкловский В. Заметки о сюжете в прозе и драматургии // Вопросы кинодраматургии. Вып. 2. М., 1956.
Шкловский В.Б. За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 424.
Шнейдерман И. Григорий Чухрай. М.: Искусство, 1965. 228 с.
Шпагин А. Ростоцкий Станислав // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. III. СПб.: Сеанс, 2001.
Щербаков К. Серафим Фролов, нужный людям человек // Искусство кино. 1969. № 9. С. 82-91.
Эрштрем А. «Чайковский» // Спутник кинозрителя. № 9.
Юренев Р. Победа совести («Мужики!..») // Экран 1980–1981. М.: Искусство, 1983. С.82–84.
Юткевич С. А если это не любовь? // Советский экран. 1962. № 9.
Ягункова Л. Тамара Макарова. М.: Искусство, 1978.
Янгблад Д. «Весна на Заречной улице» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С. 175–179.
Rohmer, E. Donnez–nous un miracle pour la journée… // Cahiers du cinéma. 1956. № 60. https://seance.ru/articles/chuda–dazhd–nam–dnes/
Sadoul, G. “Attends–moi” // Les Lettres françaises. 12.05.1945.

Самые кассовые советские фильмы в жанре детектива (в том числе – шпионского) и триллера

Щит и меч. СССР–ГДР–Польша, 1968. Режиссёр Владимир Басов. Сценарист Владимир Басова, Вадим Кожевников (по роману В. Кожевникова). Актёры: Станислав Любшин, Олег Янковский, Алексей Глазырин, Юозас Будрайтис, Алла Демидова, Альгимантас Масюлис, Валентина Титова и др. **68,3 млн. зрителей за первый год демонстрации первых серий. 57,1 млн. зрителей на одну серию.**

Актер и режиссер Владимир Басов (1923–1987) снял 19 фильмов, половина из которых («Щит и меч», «Битва в пути», «Тишина», «Жизнь прошла мимо», «Школа мужества», «Случай на шахте восемь», «Возвращение к жизни», «Необыкновенное лето», «Метель») вошла в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Авторы фильма с первых же кадров фильма «Щит и меч» давали понять, что не претендуют на документальную точность повествования, и погружали аудиторию в стихию приключений советского разведчика в тылу врага.

В связи с этим в журнале «Искусство кино» прозвучал упрек, что «многие события — так, как они выглядят в фильме,— вступают в противоречие с исторической действительностью, с принципами и своеобразием разведывательной деятельности» (Губернаторов, 1968: 12).

С этим был согласен и Всеволод Ревич (1929–1997), отметивший, что «нередко авторы ставят своих героев в ситуации явно неправдоподобные. Что–то плохо верится, что в Германии военного времени мог запросто сесть и взлететь советский самолет, что там действовали подпольные группы, захватывающие среди бела дня тюрьмы и поезда, что в этих налетах принимал открытое участие тщательно законспирированный советский разведчик, что в тех местах возможно «рассовать» среди населения целый эшелон вывезенных из концлагеря детей» (Ревич, 1969: 141).

Кинокритики XXI века относились к «Щиту и мечу» гораздо мягче. Ирина Гращенкова, к примеру, к достоинствам фильма резонно отнесла то, что актеры в нем «не выглядели «ряжеными немцами» и, пожалуй, впервые за несколько лет до знаменитых «Семнадцати мгновений весны», играли умного, сильного противника» (Гращенкова, 2010: 61). Аналогичная позитивная оценка «Щита и меча» была свойственна и статьям А. Мурадова (Мурадов, 2017: 400–417) и А. Мурадяна (2018).

Однако большинству зрителей сегодня не так важно, насколько достоверно в «Щите и мече» показаны события военных лет. Зрителей привлекает яркая игра молодых в ту пору Станислава Любшина и Олега Янковского, Аллы Демидовой и Валентины Титовой. А кто–то продолжает напевать любимую мелодию, написанную для фильма Вениамином Баснером...

«Мой самый любимый фильм о войне. Интеллигентный, выдержанный герой. Куда там агентам 007 до нашего "символа" с их похотливостью, и спецтехникой! Потрясающие песни в незабываемом исполнении. А какие пронзительные, говорящие глаза у актеров!» (Алла).

«Впервые увидела этот фильм в детстве. Наш двор разделился на два лагеря – кто–то любил больше Любшина, кто–то Янковского. Оба сыграли замечательно, но, по–моему, роль Генриха Янковским сыграна лучше, живее, правдивее. ... А фильм замечательный. Такое созвездие актеров. ... Я уж не говорю о песнях. Особенно о прекрасно исполненной Бернесом песни «С чего начинается Родина» (Н. Волкова).

«Фильм В. Басова «Щит и меч», безусловно, относится к большим удачам советского кино, смотрится и пересматривается с удовольствием. Обращает на себя внимание желание режиссёра придать «всамделишность» происходящим событиям, на что работают консультанты фильма, ответственные за форму одежды, немецкую технику тех времен, детали быта и т.д. Но... бывают и ляпы, причём ляпы на ровном месте: в шестидесятых годах ещё достаточно было автомобилей, которые подошли бы по времени к фильму, но нам упорно показывают советские авто пятидесятых годов. ... Отдельное спасибо за

«соблюдение» немецкой формы, вот так надо относиться создателям фильмов о войне к своему делу… фильм хороший и динамичный» (Л. Соколов).

Сильные духом. СССР, 1967. Режиссер Виктор Георгиев. Сценаристы Анатолий Гребнев, Александр Лукин. Актеры: Гунар Цилинский, Иван Переверзев, Виктория Фёдорова, Евгений Весник, Люсьена Овчинникова, Вия Артмане, Юрий Соломин, Андрей Файт и др. **54,9 млн. зрителей за первый год демонстрации (в среднем - в пересчете на одну серию).**

Режиссер Виктор Георгиев (1937–2010) поставил всего шесть фильмов. Главным фильмом его карьеры был, конечно, его дебютный фильм «Сильные духом» (1967). Всего в тысячу самых кассовых советских вошли у В. Георгиева два фильма («Сильные духом» и «Большой аттракцион»).

Остросюжетный фильм «Сильные духом», рассказывающий драматическую историю советского разведчика Николая Кузнецова (1911–1944) был встречен кинокритиками довольно тепло.

В. Дьяченко в журнале «Искусство кино» отметил, что это «честный, умный и, на мой взгляд, в чем–то неожиданный фильм, предметом которого стала психология советского человека, вынужденного в грозный для страны и народа час действовать против врага под личиной врага. Фильм не о разведке, а о разведчиках. Задача потрудней, но интересней» (Дьяченко, 1968: 23).

Вместе с тем, кинокритик писал о том, что «в почерке постановщика нет ученической неуверенности, хотя, к сожалению, не много и дерзания. Но это понятно: первая крупная постановка, да еще в таком коварном жанре, да еще с добровольно принятыми усложняющими условиями. Думается, что именно эти дополнительно введенные задачи ограничили режиссера В. Георгиева в поисках острых темпо–ритмических решений некоторых сцен и эпизодов. Могу представить, как трудно было авторам решить финальный эпизод фильма. Документальная точность была здесь по многим причинам невозможна, а свободный полет фантазии нарушал бы стилистику фильма. Как часто бывает в подобных случаях, компромиссным решением стал поэтический образ. Против него возразить нечего, жаль только, что заметно затянутый и поэтически расфокусированный финал не имеет финальной точки, которая не есть завершение сюжета, а завершение темы» (Дьяченко, 1968: 26).

Кроме того, В. Дьяченко показалась не слишком убедительной общая фактура фильма: «Я понимаю, что авторы правы, когда не показывают нам ужасы фашистской оккупации через виселицы, массовые расстрелы и пытки. В тихом городке Ровно фашистский «орднунг» действительно выглядел как некий «порядок». Но мне явно недостает в фильме ощущения невыразимо сложного, противоестественного социально–психологического климата оккупации» (Дьяченко, 1968: 25).

Многие сегодняшние зрители тепло вспоминают «Сильных духом», как одну из самых ярких киноисторий о советских разведчиках в тылу врага:

«Замечательный фильм, помню в детстве в кинотеатр ходили на этот фильм всей семьей несколько раз. Сейчас его иногда показывают, но хотелось бы почаще видеть такое кино» (В. Бунина).

«Когда я впервые посмотрела этот фильм, я была просто в диком восторге! Превосходный фильм о войне! Захватывающий сюжет! Смотрела и думала, как же хорошо придумали события, но когда прочитала кто был Кузнецов, и что фильм основан на подлинных фактах, и как он на самом деле погиб, … Цилинский, который превосходно сыграл Кузнецова, отошёл на второй план со своей красотой, и открылся весь трагизм судьбы простого русского человека, которому просто хочется молча поклониться. И правильно, что сделали такой конец, потому что то, как Кузнецов погиб на самом деле очень страшно, это знать–то страшно, не то, что показывать. Не надо убивать зрителя, пусть у него будет надежда, что Кузнецов выжил…, а то уж больно тяжелый конец… смотреть невозможно, внутри все переворачивается» (Лаурель).

Трактир на Пятницкой. СССР, 1978. Режиссёр Александр Файнциммер. Сценаристы: Александр Дольский, Николай Леонов. Актёры: Александр Галибин, Лев Прыгунов, Николай Ерёменко, Геннадий Корольков, Тамара Сёмина, Константин Григорьев, Виктор Перевалов, Марина Дюжева, Глеб Стриженов и др. **54,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Файнциммер (1905–1982) поставил 20 фильмов в немом и звуковом кино. Фильмы эти были разных жанров, но в основном режиссера привлекали остросюжетные истории, хотя на его счету есть и несколько популярных комедий.

Многие фильмы А. Файнциммера вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент («Константин Заслонов», «У них есть Родина», «Овод», «Девушка с гитарой», «Далеко на Западе», «Пятьдесят на пятьдесят», «Трактир на Пятницкой», «Без права на ошибку», «Прощальная гастроль "Артиста"»).

Остросюжетный детектив «Трактир на Пятницкой» вышел на экраны СССР в конце 1970–х и стал одним из фаворитов публики.

Тогдашние кинокритики встретили этот фильм вполне одобрительно, подчеркивая при этом «партийно» расставленные идеологические акценты:

«Создатели «Трактира на Пятницкой» думали над тем, как сделать интересным каждый кадр своей ленты. Высокий профессионализм режиссера играет тут немаловажную роль. Действие ленты развивается ритмично и стремительно, не задерживаемое ненужными повторами. … И, наконец, главное. Круг проблем, которые затрагивают кинематографисты, … весьма серьезен и сложен. Становление нового правопорядка, первые, очень трудные шаги рабоче–крестьянской милиции, взаимодействие старых кадров московского уголовного розыска с пришедшими по зову партии вчерашними героями боев с белогвардейщиной – все это нашло убедительное отражение в картине» (Андреев, 1978: 2).

Интересно, что и сейчас, спустя сорок лет после выхода на экраны, «Трактир на Пятницкой» все еще вызывает споры у зрителей.

«За»:

«Фильм замечательный, интересный и захватывающий. Особенно понравился, конечно, Пашка–Америка, колоритный и запоминающийся образ. Ещё понравилась работа Николая Ерёменко» (Юзефа).

«Отличный фильм, а какой замечательный ансамбль актеров! Еременко всегда обожала, а Галибин заинтересовал после просмотра этого фильма, стала смотреть фильмы именно из–за его участия. Тамара Семина – это вообще одна из гениальных актрис» (С. Войтюк).

«Против»:

«Зрители ходили, потому что мало было в прокате боевиков. После иронизировали, что весь фильм стреляли из одного нагана. Одноразовая картина» (Олег К.).

«Чисто пропагандистский социалистически–плакатный фильм о работе гениального советского нквдиста в логове врагов советской власти, точнее – в банде. "Трактир на Пятницкой" и есть то страшное место, где сосредотачиваются все силы ада – враги революции. … Фильм довольно однобоко трактует все происходящее на территории нового социалистического государства, идеализируя преданность народа новому правительству» (Никола ЕС25).

Петровка, 38. СССР, 1980. Режиссер Борис Григорьев. Сценарист Юлиан Семенов. Актеры: Георгий Юматов, Василий Лановой, Евгений Герасимов, Людмила Нильская, Михаил Жигалов и др. **53,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Борис Григорьев (1935–2012) поставил 15 фильмов разных жанров, многие из которых («Пароль не нужен», «Приступить к ликвидации», «Петровка, 38», «Огарева, 6») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. Однако главным его кинохитом стала детективная дилогия «Петровка, 38» (53,4 млн. зрителей) и «Огарева, 6» (33,4 млн. зрителей).

В очередной раз перед нами повествование о тех, чья "служба и опасна, и трудна". Интрига здесь вполне традиционна. Да и почти с первых кадров ясно, кто преступник. Однако благодаря обаянию известных актеров фильм смотрится вовсе не скучно. Бесспорно, и стражи порядка, и их противник показаны в картине довольно схематично. Однако в детективах так случается сплошь и рядом. Ведь надо успевать за ходом погонь (кстати, хорошо снятых) по оживленным московским улицам и рукопашных схваток с бандитами. Жаль только, что в развитие жанра не вносится ничего нового. Фильму явно не хватает изобретательности, свежести киноязыка, фантазии, наконец...

Кинокритик Виктор Демин (1937–1993) писал о «Петровке, 38» так: «Рецепт таких картин, кажется, очень прост. Берется одно или два загадочных происшествия, пук следов, ведущих в тупик, одна мимолетная подробность, постепенно разрастающаяся в неопровержимую улику, две–три погони, причем одна с перестрелкой. Пространство между сюжетными опорами заполняется беседами со свидетелями и потерпевшими, острыми словесными поединками с подручным главного злодея. ... Юматов, Лановой, Герасимов молчаливы и сдержаны, умны и проницательны, ловки и находчивы, а их враги — дерзки, но трусливы, сбиты с честного пути пьянками и наркотиками, привычкой жить за чужой счет. У стола следователя они или угрюмо молчат, или с готовностью торопятся выложить всё, что знают, или, запрокинув голову, воют совершенно по–волчьи: «Ненавижу, не–на–ви–и–жу...». Одним словом, все — как положено в романтическом повествовании с приключенческой подоплекой» (Демин, 1980).

Не забыта «Петровка, 38» и в XXI веке. Вот что, как всегда, лихо пишет о ней кинокритик Денис Горелов: «Львиную долю сюжетных ходов картина про Петровку заимствовала из тех незапамятных времен, когда деревья были большими, школьники носили ремни и фуражки, а килька плавала в томате и ей в томате было хорошо. Режиссер Григорьев отчаянно пытался залакировать временной винегрет песенками Пугачевой, джинсовыми костюмами и динамичными врезками с коммутатора «02» — тщетно. Временами обленившегося автора оставляли последние проблески совести. В 1980 году майор Костенко устраивал засаду на Тверской возле уличного точильщика топоров (!!). Урка с книжной кличкой Сударь цедил сквозь зубы доисторические, времен трех революций, слова «мильтон» и «марафет». Рядового мазурика Читу водили на допрос лично к начальнику МУРа (генерал–лейтенантов–то в ГУВД и сейчас по пальцам счесть), и он раскалывал мерзавца на два счета, железной волей светлых очей и слов: «Пей чай. Сахар сыпь. Отвечай быстро. В глаза смотри» («Шпионские страсти», где генерал рентгеновским взором просвечивает съежившийся мозг шпиона, вышли только в 67–м!). ... Плохой лейтенант в ОВД «Малые Вяземы» орал задержанному: «Пил? Песни орал? Указ знаешь?» — очевидно, имея в виду знаменитый указ 56–го года об ответственности за мелкое хулиганство. Судя по внешности, в том году и он, и задержанный ходили в одну группу детсада» (Горелов, 2018).

В итоге своей статьи Денис Горелов вполне логично обосновывал причины популярности «Петровки, 38» у млн. кинозрителей: «Безыскусная спекуляция на горячих темах старины глубокой, соседки Зойки и шоферы Михалычи, обещания пристрелить как бешеного пса и реплики типа: «Ты дрянь? Ты просто глупая девчонка» — не сулили картине большого прибытку. Зритель простил все. За коньячное горлышко, срубленное ребром ладони, за гонки на «Волжанках» по Бульварному кольцу с трамплинными скачками и россыпью пешеходов, за вышибленную пяткой оконную раму и воскресший впервые после «Офицеров» дуэт Юматов — Лановой. Он был готов закрыть глаза на любые сюжетные несуразицы, поверить в беспечных коллекционеров антиквариата и арест рецидивиста посредством всматривания в глаза прохожим на улице Горького. Зрителю уже не нужен был советский детектив с его процессуальным педантизмом, черными перчатками и трудными подростками из обеспеченных семей» (Горелов, 2018).

Как правило, зрители и сегодня оценивают «Петровку, 38» позитивно:

«Хороший фильм, один из лучших "милицейских" фильмов советских лет. Дуэт Лановой–Юматов еще в "Офицерах" сыграл шедеврально. Жигалов очарователен в роли очередного уголовника – сколько он их еще переиграет! Крюков – Прохор это тоже отлично. Погоня снята эффектно по тем временам, можно только ради нее смотреть, но и актеры замечательные» (Балдахин).

«Фильм превосходный! Лучший фильм о Советской Милиции. На мой взгляд, эта картина даже сильней знаменитого телефильма "Место встречи изменить нельзя" (тоже очень хорошего). Кстати, в обеих лентах отлично показаны погони, которые можно вообще смотреть отдельно. Прекрасная игра актёров... Эффектная операторская работа (кто смотрел фильм, поймёт, что я имею в виду). Музыка замечательная» (Внимательный).

«Наверное, лучший фильм о "ментах" советской эпохи (а именно 70–х годов), романтичный, увлекательный. Очень хорошо сыграны все роли» (В. Александров).

Путь в «Сатурн». СССР, 1968. Режиссер Виллен Азаров. Сценаристы: Василий Ардаматский, Михаил Блейман, Виллен Азаров. Актеры: Михаил Волков, Георгий Жжёнов, Евгений Кузнецов, Аркадий Толбузин, Владимир Кашпур, Николай Прокопович, Валентина Талызина и др. **48,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виллен Азаров (1924–1978) за свою не столь уж долгую кинокарьеру поставил 9 фильмов, 7 из которых («Путь в «Сатурн», «Конец «Сатурна», «Бой после победы», «Взрослые дети», «Зеленый огонек», «Неисправимый лгун», «Это случилось в милиции») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. Но именно «Путь в «Сатурн» стал его самым главным хитом.

Советская кинопресса отнеслась к военному детективу «Путь в «Сатурн» (как и к его продолжению – «Конец «Сатурна») очень тепло.

Так писатель и сценарист Дмитрий Холендро (1921-1998) на страницах «Советского экрана», не жалея эпитетов, хвалил «Путь в «Сатурн», отмечая, что «если авторы захвачены событиями, их самих захватывает головоломка сюжета, небезынтересная для зрителя на полтора часа, пока он в зале. Если авторы отдают свое бережное внимание человеку, то человек и становится вершителем событий, и зритель начинает долго жить вместе с ним, запоминая его глубокой памятью сердца. Собственно, может ли быть другая задача у художника? Вопрос не требует ответа» (Холендро, 1968: 9).

Сегодня любители шпионских лент продолжают спорить о «Пути в «Сатурн», как всегда разделяясь на два противоположных лагеря: «за» и «против»:

«За»:

«Прекрасный фильм. Один из немногих, реалистических и правдивых фильмов о разведке. Смотрится на одном дыхании» (С. Щедрин).

«Характерной чертой режиссерской работы является динамизм сюжета. Зрителя вводят в гущу событий буквально с первого кадра. Нет почти ни единой провисающей, расходующей время сцены. Все предельно сконцентрировано, что позволяет вместить хронометраж насыщенной картины в 80 минут экранного времени. И если и присутствует в силу этого элемент некой калейдоскопичности, то он крайне невелик и не смазывает впечатление от картины» (Тимур 77).

«Против»:

«"Реалистических и правдивых" фильмов о своей разведке, как и обо всём "своём", в советскую эпоху не могло быть по определению. Разница в пропорциях – где то больше, где то меньше, но абсолютной правды в кино вообще не бывает. А уж в старом советском – тем более» (Курский–Ширшин).

«Сценарные ходы явны и понятны, игра актёров — в «рамках» стереотипов, операторская работа... есть такая, сценография слабенькая, эмоциональной составляющей нет... Фильм легковесный шпионский боевичок, из–за чего–то ограждающий зрителя от действительности, способный был лишь взволновать средний школьный возраст, в момент выхода на экран» (Каана).

Тегеран–43. СССР–Швейцария–Франция, 1981. Режиссеры Александр Алов и Владимир Наумов. Сценаристы: Александр Алов, Владимир Наумов, Михаил Шатров. Актеры: Игорь Костолевский, Наталия Белохвостикова, Армен Джигарханян, Альберт Филозов, Ален Делон и др. **47,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

На совместном творческом счету **режиссеров Александра Алова (1923–1983) и Владимира Наумова (1927-2021)** 10 фильмов, 5 из которых («Тревожная молодость»,

«Павел Корчагин», «Бег», «Тегеран–43», «Берег») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. Но именно остросюжетный «Тегеран–43» стал самой кассовой картиной этого слаженного дуэта. И даже сегодня, спустя много лет, многие из нас по–прежнему любят прозвучавшую в этом фильме замечательную песню Жоржа *Гарваренца в исполнении легендарного* Шарля Азнавура…

Советские кинокритики встретили «Тегеран–43» весьма доброжелательно.

Журнал «Искусство кино» откликнулся на премьеру фильма идеологизированной рецензией Льва Корнешова (1934–2005): статья начиналась со ссылки на речь Л.И. Брежнева, а завершалась вот таким пассажем: «Когда стало известно, что «Тегеран–43» удостоен Главного приза международного кинофестиваля в Москве, в иностранной печати появились отклики на новую работу советских кинематографистов. В них содержались, в основном, благожелательные оценки, порой и восторженные. Но были и попытки принизить высокие идеи, положенные в основу этой крупной и, безусловно, удачной политической ленты. Они легко объяснимы – все своим содержанием, всем своим пафосом, фильм направлен против того зла, что так тщательно насаждается мировой реакцией на перекрестках отношений между народами» (Корнешов, 1981: 44).

Рецензия в «Советском экране» в большей степени обращала внимание на художественный уровень этой незаурядной работы: «Прошли считанные минуты, а мы уже целиком погружены в напряженную атмосферу сюжета. И режиссеры тем временем уже успели решить несколько профессиональных задач, от которых во многом будет зависеть успех фильма. Прежде всего, эффектный и динамичный ввод в картину, абсолютная достоверность атмосферы, представление известных актеров, их превосходная сыгранность. И этот уровень, взятый с первых кадров, станет камертоном всего произведения. … Обратившись к одной из самых злободневных политических проблем, А. Алов и В. Наумов сказали то, что они хотели сказать. И как крупные мастера нашего кино, как великолепные профессионалы, сумели сделать это свежо, по–новому, по–своему, создав острополитический и ярко зрелищный фильм, пронизанный человечностью» (Зоркий, 1981: 3).

Мнения зрителей XXI века об этом фильме порой полярны.

«За»:

«Фильм прекрасен во всех отношениях, и как политический детектив, и как глубокое философское повествование о связи времён, о вечной любви, рядом с которой вся политика лишь мелкие пустяки. Фильмы Наумова всегда были сильны деталями, например, его любимой актрисе Наталье Белохвостиковой достаточно одного взгляда, одного мелкого движения бровью, и это производит куда сильное впечатление, чем если бы она истерила, обращаясь к небесам. Стиль этого режиссёра настолько необычен, что его воспринимаешь не сразу. И встреча героев спустя 40 лет выглядит напоминанием о том, что прошлое рано или поздно возвращается, что ни от чего не убежишь» (Илья).

«Мне очень нравится этот фильм. История любви на фоне событий 1943 года, происходивших в Тегеране. История любви, не угасшей и через 30 лет, когда герои вновь встретились. Фильм интересен и документальной основой сюжета, историей Мари и Андрея. Он так сложен, что понять его до конца можно только после многократного просмотра. Я до сих пор не могу разобраться во всех сюжетных перипетиях. … Глубокий фильм. Много можно о нём говорить и размышлять» (А. Алексеева).

«Замечательный, даже я бы сказала, блестящий фильм! Глубокий и содержательный, философский и интригующий, романтический и реалистичный. Снято бесподобно. … История любви показана настолько красиво, чисто и трогательно! Ни одного поцелуя, не говоря уже об откровенных сценах, а режиссерами и актерами все сказано. Высокое мастерство. И еще, нравится вплетение документальной хроники – смотрится органично. Красивый фильм. И музыка потрясающая» (Старринг).

«В реале фильм безнадёжно плох и, что самое страшное, скучен. Действие сомнамбулично, персонажи бесцветны, актёрская игра оставляет желать много лучшего, несмотря на приглашение и присутствие мировых звезд. … В общем, обсуждаемое кино какое–то совершенно бесцветное, отдающее небрежностью и безразличием» (Днипро).

Над Тиссой. СССР, 1958. Режиссер Дмитрий Васильев. Сценарист Александр Авдеенко. Актеры: Афанасий Кочетков, Валентин Зубков, Татьяна Конюхова, Нина Никитина, Андрей Гончаров, Александр Хвыля, Николай Крючков и др. **45,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Дмитрий Васильев (1900–1984) за свою карьеру самостоятельно и в качестве сопостановщика снял десяток фильмов, пять из которых («Над Тиссой», «Тайна вечной ночи», «Операция «Кобра», «Александр Невский», «Они шли на Восток») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Самый большой зрительский успех среди фильмов Д. Васильева выпал на шпионскую ленту «Над Тиссой».

Советские кинокритики встретили фильм разноречивыми оценками. Подчеркивая важность патриотической и антивражеской тематики фильма, они отмечали, что:

– «образы врагов в фильме принижены, оглуплены, их преступные действия «шиты белыми нитками» (Бетолло, 1959).

– «в фильме вместе с удачными образами есть образы схематичные, шаблонные» (Зысин, 1959).

В постсоветские времена кинокритик Е. Нефедов оценил фильм «Над Тиссой» в контексте его заочной конкуренции с западными шпионскими историями: «Кинематографисты, конечно, не упускают шанса показать доблесть пограничников, которые, рискуя собственным здоровьем, стремятся задержать нарушителей живьём. Но в первую очередь режиссёр раскрывается последователем (оппонентом?) Альфреда Хичкока и прочих американских, английских, французских мастеров саспенса. Причём если голливудская продукция периода маккартизма (что–нибудь типа «Железного занавеса», 1948) отдаёт паранойей, то Васильеву чувство меры, на мой взгляд, не изменяет. Наши соотечественники являются, конечно, людьми широкой души, не склонными сразу подозревать в человеке дурное. Но авторы точно обрисовывают причины, по которым враг, метящий в мужья честной, отзывчивой девушке, оказывается разоблачён. Провал мнимого Ивана – не случайность, не недосмотр опытного и очень умного диверсанта. Советское (социалистическое, притом опиравшееся на общинные традиции) общество было окутано сложной сетью связей между личностями, коллективами, огромными социальными группами. Это вам не толпа атомизированных индивидов Запада, где можно преспокойно затеряться!» (Нефедов, 2017).

Мнения сегодняшних зрителей об этом шпионском фильме порой серьезно расходятся:

«Только что пересмотрел этот фильм. Да, кое–что наивно, но ведь смотрится, завораживает... Сюжет динамичен, не провисает. Много спорят о роли Валентина Зубкова, насколько он органичен в ипостаси шпиона. Очень органичен, это роль на сопротивление актёра с положительным имиджем и открытым русским лицом. Но вы приглядитесь к его поведению, вслушайтесь в произносимые им реплики (например, в разговоре с майором в военкомате), обратите внимание на жестикуляцию и станет видно, как в советском (внешне) человеке постепенно проступает шпион. Это – очень тонкие психологические моменты и именно такими штрихами и ценен этот фильм» (А. Бойников).

«Этот фильм часто показывают ко Дню пограничника. И хотя сегодня он действительно кажется несколько наивным, но смотреть его все равно приятно – актеры очень хорошие, добро побеждает зло (в общем, "красные победили все врагов и шпионов"), красивые съемки» (Светлана).

«"Над Тиссой" – типичный шпионский фильм 50–х. То есть реальность уже новая, а шпионы как будто перекочевали из фильмов о бдительности 30–х годов. Но если тогда даже режиссёры могли верить в реальность таких врагов, то в 50–е такой веры не было. Жалкая кучка "врагов"..., мегарезидент с грамотной "легендой", присланный из–за рубежа только чтобы мост рвануть? Настоящие, живые шпионы появились в кино СССР только в 60–е. В 50–е это были или пришельцы из кино сталинской эпохи, или мегасуперзлодеи... А Кларк Зубкова? Слишком по бытовому убедительно играет Зубков, рисуя интересного человека, за которым приятно наблюдать. И который не влезает в прокрустово ложе дубового сюжета... Понятно, что если бы Кларка играли штатные шпионы–вредители советского кино Андрей

Файт или Виктор Кулаков, любой дурак бы догадался, кто они такие. Поэтому понадобилось чистое и открытое лицо Зубкова. А вот его талант, наоборот, фильму повредил – Зубков был создан играть Личности, а не схемы» (М. Кириллов).

Застава в горах. СССР, 1953. Режиссер Константин Юдин. Сценаристы: Михаил Вольпин, Николай Эрдман. Актеры: Владлен Давыдов, Марина Кузнецова, Елена Шатрова, Сергей Гурзо (старший), Станислав Чекан, Владимир Белокуров и др. **44,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Константин Юдин (1896–1957) поставил всего 11 фильмов, шесть из которых («Девушка с характером», «Сердца четырех» «Близнецы», «Смелые люди», «Застава в горах», «Борец и клоун») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Константин Юдин любил снимать развлекательные ленты, но именно эту пограничную историю только за первый год демонстрации посмотрели рекордные для этого режиссера 44,8 млн. зрителей.

Журнал «Искусство кино» в год премьеры откликнулся на «Заставу в горах» объемной рецензией.

Кинокритик Н. Морозова подчеркивала, что «пафос произведения — в показе глубоко осознанного героизма людей, призванных охранять и защищать самое дорогое — мир и счастье народа, посвятившего призванных охранять и защищать самое дорогое — мир и счастье народа, посвятившего свою жизнь и свой труд высокой цели построения коммунизма. Этому идейному замыслу подчинена драматургия фильма» (Морозова, 1953: 56).

Однако после позитивного идеологического зачина Н. Морозова отметила, что «при всех несомненных достоинствах фильма нельзя сказать, что драматурги и режиссер одинаково успешно справились со всеми задачами, которые были поставлены перед ними темой и жанром произведения. Одной из слабых сторон фильма является отсутствие в нем стройной драматургии. ... В результате среди всех этих событий неправомерно теряется сюжетная нить, которая тянется к диверсанту. При такой фрагментарности развития действия, когда одно событие, едва успев начаться, вытесняется другим, внимание неизбежно ослабляется; и в какие–то моменты зритель начинает скучать. В фрагментарности первой половины фильма повинны не только сценаристы, не выделившие главный конфликт, главного героя, главное событие. Повинен в этом и режиссер, не всегда достигающий четкости в монтаже фильма: в картине имеются неоправданные длинноты, не совсем удачные стыки. ... Эти недостатки, безусловно, привели к некоторому снижению общей занимательности картины «Застава в горах». ... Но при всех отмеченных недостатках фильма «Застава в горах» по праву займет свое место в ряду интересных и увлекательных произведений и послужит нужному и важному делу развития приключенческого жанра в советской кинематографии» (Морозова, 1953: 61–63)

Интересно, что и сегодня «Застава в горах» оказывается интересной зрителям:

«Фильм действительно снят по устоям сталинского периода, однако в нём хорошо показана сила и мощь советского народа, чего сейчас нельзя увидеть в современных фильмах. Также хочется отметить хорошую игру актёров» (А. Щелканов).

«Возможно, в своё время фильм выглядел захватывающим боевиком, но сейчас смотрится как весёлая цветная сказка! :)) Например, трое наших пограничников, лёжа плечо к плечу (а не рассосредоточившись!) долгое время – ака 300 спартанцев в Фермопилах! – отражают атаки неисчислимой армии ... душманов с сопредельной территории. Опытнейший (даже чересчур – того и гляди песок посыплется!:)) шпион Марроу, с помощью хитроумных приспособлений (кабаньи копыта) топчет нашу землю, но при этом страдает одышкой, не обучен никаким спецприёмам» (Г. Воланов).

«Фильм по тем временам, да и по нынешним тоже, поставлен и снят вполне профессионально и зрелищно, особенно, если смотришь в цвете. ... Но к шедеврам приключенческого жанра этот вполне добротный фильм не отнесу. Сценарий схематичен до ужаса, характеры героев абсолютно плоские, плакатные. Бойцы и командиры, как мне показалось, нередко шпарят сплошными цитатами из строевого, гарнизонного и караульного уставов, шпионы и басмачи вообще опереточные. Но для последних лет

сталинского кино это было в порядке вещей. Не знаю, любил ли вестерны Лучший Друг детей, физкультурников и кинематографистов, по–моему, в данном случае ему требовался чистый агитпроп: граница на замке, все следят и бдят, чтобы ни один враг не просочился, и вообще всё чтоб было идеологически правильно, выверено, пафосно, патриотично и строго по уставам» (Б. Нежданов).

Голубая стрела. СССР, 1958. Режиссер Леонид Эстрин. Сценаристы: Владимир Черносвитов, Владимир Алексеев (автор одноименной повести – В. Черносвитов). Актеры: Андрей Гончаров, Генрих Осташевский, Николай Муравьёв, Константин Барташевич, Павел Луспекаев, Анатолий Алексеев, Алексей Максимов, Юрий Боголюбов, Анвар Тураев, Анатолий Кокорин, Неонила Гнеповская, Борис Новиков, Иван Переверзев и др. **44,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Леонид Эстрин (1908–1972) поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, но два из них («Голубая стрела» и «Годы девичьи») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Вспоминая эту лихую ленту о шпионах и диверсантах в советских водах под названием «Голубая стрела» кинокритик Михаил Трофименков пишет о ней так: «Что замечательно в таком кино 1950-х, так это полное отсутствие саспенса. В том смысле, что у врагов однозначно вражеские лица. Еще до того, как подержанная курортница томно поинтересуется у дурака-лейтенанта, не секретное ли задание вынуждает его оборвать пляжный флирт, как мы уже знаем, что никакая она не профессорша Лариса Ковальская, а матерая шпионка. Еще до того, как каперанг Бельский (Иван Переверзев) скинет китель, под которым обнаружится гавайская рубаха, мы знаем: никакой он не командир советской подлодки, подобравшей сбитого майора-испытателя Карпенко (Андрей Гончаров), а белобандит, помещичий сынок, мстящий Совдепии за национализированные угодья» (Трофименко, 1958).

Мнения зрителей XXI века о шпионской ленте «Голубой стреле», как это часто бывает, разделились.

«За»:

«Какой фильм отличный – советский, правильный (говорю без всякого ерничества). Прекрасно показаны все – положительные герои, готовые выполнить свой долг до конца; несколько "заблудившиеся"...; отрицательные герои – это вообще на любой вкус! Ну, отличный фильм! Но опять в комментариях: координаты не те, форма одежды не та, подлодка не та и т.д. ... Но это же кино, господа! Существуют определённые условности. Никто, надеюсь, в театре не возмущается, что между актами условно проходит неделя, или месяц, или год. Или актеры говорят, что идут гулять в сад и уходят за кулисы, а вы точно знаете, что там никакого сада нет! Ну, было бы всё максимально реально – и не было бы никакого кинА!)))» (Ими).

«Полностью согласен с теми зрителями, которые положительно оценили этот замечательный фильм. Он снят в духе шпиономании 50–х годов и поэтому несколько прост и наивен, хотя сюжет развивается очень напряженно с каждой минутой. Смотрится увлекательно на фоне основательно осточертевших современных боевиков. Просто струя чистого воздуха и много удовольствия среди гадости» (И. Синько).

«Против»:

«Совершенно некудышний фильм. Картонные герои. Полное отсутствие интриги. Положительные герои все на одно лицо... Единственный человек в этом фильме, кто действительно сыграл роль, а не ходил, как самодвижущийся манекен, это Иван Переверзев в роли "Капитана". Отдаю должное остроумию автора, пригласившего на роль откровенного врага, актёра с таким суперположительным стажем... Увы, больше ничего хорошего о "Голубой стреле" сказать не могу. Типичный "шпионский" трэш в духе "Над Тиссой" или "Случая с ефрейтором Кочетковым"» (М. Кириллов).

«Да, помнится, смотрел, смеясь взахлёб. Главное – снимали его всерьез, а даже для того времени получилась пародия. Штамп на штампе» (Идущий мимо).

«Фильм когда–то популярный, но наивный, плакатный, схематичный до ужаса. Хотя и вышел в конце 50–х годов, но его стилистика совершенно архаична, будто еще при Сталине

снято. Кстати, в те времена в народе ходила такая поговорка: "Фильмы бывают хорошие, плохие и студии Довженко"» (Б. Нежданов).

Их знали только в лицо. СССР, 1967. Режиссер Антон Тимонишин. Сценаристы Бела Юнгер, Эдуард Ростовцев, Игорь Луковский. Актеры: Ирина Мирошниченко, Александр Белявский, Юрий Волков, Владимир Емельянов, Владимир Волчик, Сергей Голованов, Елена Добронравова и др**. 43,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Жизнь режиссера Антона Тимонишина (1921–1969) оказалась, увы, короткой, и он успел поставить только три полнометражных фильма, но все они – «Ракеты не должны взлететь», «Их знали только в лицо» и «Эксперимент доктора Абста» вошли в тысячу самых кассовых советских лент). Все эти картины объединяла военная тема.

В 1950–х – 1970–х годах советские военно–приключенческие и шпионские фильмы были очень популярны. Фильм «Их знали только в лицо» относится к их числу. Удивительно, но благодаря дуэту двух ярких красавиц – Ирины Мирошниченко и Елены Добронравовой – этот фильм и сегодня обладает притягательным шармом... Да и враги в этой ленте показаны неоднозначно – немцы попривычнее, а итальянцы даже с какой-то симпатией...

Современные зрители продолжают спорить о фильме «Их знали только в лицо» и сегодня.

И как всегда в этих случаях, мнения зрителей разделяются на «за» и «против».

«За»:

«Какой фильм! Вот в какой раз смотрю и восхищаюсь бесподобной игрой актеров. Всех! Даже совсем маленькие роли сыграны блестяще» (Жужу).

«Этот фильм относится к категории, когда исторические аспекты и ляпы уходят на второй план, а на первый план выходит воспитательная составляющая. На таких фильмах воспитывают, и авторы с этой целью справились» (Н. Мирная).

«Я тоже всегда при случае с огромным удовольствием смотрю этот фильм. Обожаю всматриваться в актеров. Какая Ирина Мирошниченко! Тонкая, красивая, с неповторимой манерой смотреть! Какая Елена Добронравова. А Александр Белявский! Помню свои впечатления из детства: всегда этот фильм был интересным, загадочным, тревожным» (Людмила Ф.).

«Против»:

Очередной "шедевр" про глупых немцев. Попытка создания мифа, как мы огого их на море. А на самом деле никакого огого не было» (Намешник).

«Сам фильм – "вампука" полная. "Замах на рубь, удар на копейку". Да, молоденькие Добронравова и Мирошниченко весьма хороши. Но вот все остальное... у современного зрителя, может вызвать разве что снисходительную улыбку, и то – в лучшем случае. В общем, слишком серьезно все это воспринимать не стоит. Для среднего школьного возраста» (Белогорец).

Сыщик. СССР, 1980. Режиссер Владимир Фокин. Сценарист Владимир Кузнецов. Актеры: Андрей Ташков, Борис Химичев, Игорь Кваша, Лариса Лужина, Леонид Ярмольник и др. **43,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Фокин за свою творческую карьеру поставил десять фильмов, среди которых были и такие известные работы, как «Александр Маленький» (1981) и «ТАСС уполномочен заявить...» (1984), однако, самое его популярной у зрителей работой был и остается «Сыщик» (1980), единственная картина В. Фокина, вошедшая в тысячу самых кассовых советских кинолент.

У этого стильного детектива с элементами пародии была счастливая судьба в кинопрокате, его с энтузиазмом встретили кинокритики...

К примеру, в год выхода фильма на экран кинокритик Андрей Плахов отметил, что «фильм выдержан в безупречном темпе, и стилевые перебивки воспринимаются как

необходимые передышки на пути стремительного сюжета. Молодого режиссера отличает вкус к детали. Важно, что это пристрастие не самоцель, что оно сопряжено с требованиями жанра. ... В фильме много стреляют, дерутся, изъясняются на жаргоне, и, тем не менее, в нем отсутствует культ грубой силы, жестокости, мести. Лента интеллигентна по своей атмосфере, чему немало способствует ненавязчивый юмор отдельных эпизодов» (Плахов, 1980: 4).

Положительно оценил «Сыщика» и известный публицист Юрий Щекочихин: «Если подробно разбирать достоинства и недостатки фильма, то можно заметить и некоторые психологические неточности, и затянутость некоторых эпизодов, и неровность композиции (главный герой, например, вдруг исчезает с экрана на долгое время, и мы не знаем, простились мы с ним или нет). Но это уже, если придираться. А по существу – хорошо, что фильм «Сыщик» являясь полноправным представителем столь любимого нами детективного жанра, не оказался ограниченным его законами, его пленником, не побоялся всерьез затронуть важные социальные вопросы. Как видно, надо только, чтобы за дело брались по–настоящему – талантливо и заинтересованно» (Щекочихин, 1980: 41).

А уже в постсоветские времена С. Кудрявцев, на мой взгляд, верно обратил внимание на жанровую смесь иронии и полупародийного зрелища с вольными цитатами из зарубежных боевиков и триллеров (Кудрявцев, 2007).

А кинокритик Евгений Нефедов заметил, что «остаётся, право, только поразиться таланту сравнительно малоопытного режиссёра, лишь оттолкнувшегося от существующих традиций, подвергнув их остроумному – но без глумления и утраты чувства меры – переосмыслению. В отдельные моменты в памяти даже всплывают термины «постмодернизм» и «интертекстуальность», лишний раз подтверждая, что, вопреки измышлениям, социалистические, и советские в частности, кинематографисты не оставались в стороне от вызревавшего тогда нового художественного метода и, соответственно, мироощущения» (Нефедов, 2015).

Зрителям XXI века «Сыщик» нравится по–прежнему:

«Фильм "Сыщик" действительно был "новым словом" среди потока фильмов детективного жанра, которые в огромном количестве заполонили экран в 70–80 годах. Прежде всего, тем, что главным в этом фильме был даже не приключенческий сюжет, а развитие, становление характера главного героя. Ведь как во многих "милицейских" лентах показан главный герой? Этакий плакатно–шаблонный, "правильный", умные речи произносит и, практически лишён недостатков... Режиссёр Владимир Фокин сумел так снять фильм, что в нём нет ни пламенных речей, ни лозунгов, а фильм, говоря пафосно, имеет большое воспитательное значение. Фильм исподволь подводит зрителей задуматься и сделать правильные выводы. Наверняка мальчишки, впервые смотревшие фильм, не просто восхищались поступком Жени, но и немножко завидовали ему, и спрашивали себя: "А как бы я поступил в данной ситуации, смог бы я вот так один, без помощи и без оружия, справиться с бандитом?" Фильм помогает понять простую и банальную истину: главная сила человека не в мускулах, а в характере. А за внешним легкомыслием часто и скрывается настоящее и серьёзное» (Катерина).

Двойной капкан. СССР, 1986. Режиссер Алоиз Бренч. Сценарист Владимир Кузнецов. Актеры: Альгис Матулёнис, Лилита Озолиня, Юрис Леяскалнс и др. **42,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алоиз Бренч (1929–1998) – автор известных детективов. Большим успехом у зрителей пользовался его сериал «Долгая дорога в дюнах»... Всего А. Бренч поставил 20 полнометражных игровых фильмов и сериалов, многие из которых («Двойной капкан», «Свет в конце тоннеля», «Тройная проверка», «24–25» не возвращается», «Шах королеве бриллиантов», «Когда дождь и ветер стучат в окно», «Подарки по телефону», «Быть лишним», «Ключи от рая») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Во времена выпуска самого кассового детектива Алоиза Бренча – «Двойного капкана» – кинокритики встретили его в целом позитивно.

Киновед Валентин Михалкович (1937–2006) в «Советском экране» сдержанно похвалил ленту (Михалкович, 1986). А кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006) в «Спутнике

кинозрителя» отметил, что «детективным кинолентам режиссера присущ психологизм, подтвержденный искусной игрой актеров, и столь же искусное владение всеми скрытыми пружинами интриги» (Зоркий: 1985: 1).

Спору нет, Алоиз Бренч считался признанным мастером детектива. Однако его "Двойной капкан", к сожалению, разочаровал меня буквально с первых же кадров.

Вместо былой точности фона, продуманности психологических мотивировок – приблизительность, стремление сыграть на броских визуальных эффектах, упрощенность характеров персонажей. Вместо компактного, напряженного, ритмически выверенного действия – затянутое повествование с рядом невыразительных эпизодов.

А чем больше вдумываешься в сущность поступков главного положительного героя, посланного в логово к преступникам, тем меньше он вызывает симпатий. Во имя своей цели он использует любые средства и похож на стандартного персонажа рядового полицейского боевика...

Словом, многие из предыдущих детективов режиссера мне лично нравились куда больше...

Мнения нынешних зрителей о «Двойном капкане» существенно расходятся:

«Хороший, добротный детектив, смотрится отлично с первого до последнего кадра. Я вообще люблю остросюжетные, динамичные фильмы Бренча, с их неповторимой, навсегда ушедшей атмосферой нашей, советской... Риги, с замечательным музыкальным сопровождением. Достоверно изображена отвратительная прослойка трутней, ориентированных на западный образ жизни, делающих деньги спекуляцией и воровством..., которые сейчас, легализовавшись, правят бал на руинах некогда могучей державы. Западные спецслужбы, к сожалению, преуспели в черном деле развращения части зажравшейся, захотевшей клубнички, молодежи, а через несколько лет и катастройка подоспела, "процесс пошел"» (Руссе).

«Сложно оценивать этот фильм. Немного затянут, немного фальшив, сильно политизирован. В 1986 он воспринимался именно так. Сейчас же это интереснейшее свидетельство о хороших временах, "советской" загранице, прибалтийских актерах. Матуленис великолепен, хотя вся показанная "операция" с работой КГБ ничего общего не имеет. Действительно, агент 007 на советский лад» (Алексей).

Конец «Сатурна». СССР, 1968. Режиссер Виллен Азаров. Сценаристы: Василий Ардаматский, Михаил Блейман, Виллен Азаров. Актеры: Михаил Волков, Георгий Жжёнов, Евгений Кузнецов, Аркадий Толбузин, Николай Прокопович, Михаил Глузский, Людмила Максакова и др. **42,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виллен Азаров (1924–1978) за свою не столь уж долгую кинокарьеру поставил 9 фильмов, 7 из которых («Путь в «Сатурн», «Конец «Сатурна», «Бой после победы», «Взрослые дети», «Зеленый огонек», «Неисправимый лгун», «Это случилось в милиции») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. Но именно «Путь в «Сатурн» стал его самым главным хитом.

«Конце «Сатурна» – вторая часть шпионской трилогии Виллена Азарова.

Писатель и сценарист Дмитрий Холендро (1921-1998) на страницах «Советского экрана» хвалил «Конец «Сатурна» (как, впрочем, и «Путь в «Сатурн»), подчеркивая, что «успех подобных работ начинается со сценария. ... Вы увидите людей, которые не кидаются по воле режиссера из огня в полымя а живут. Второе потруднее. Режиссер В. Азаров справился с трудной задачей оставаясь верным правде и всех мобилизуя на то же... Правда требовательна в большом и малом. ... Недостатки? Это не для короткой рецензии, не для скороговорки... Сейчас хочется отметить большую, принципиальную удачу нового фильма» (Холендро, 1968: 9).

Как и в случае с фильмом «Путь в «Сатурн», любители шпионских лент и сегодня готовы спорить о «Конце «Сатурна», как всегда разделяясь на два противоположных лагеря: «за» и «против»:

«За»: «Спустя 50 лет после того, как смотрел «Конец «Сатурна» мальчишкой, восхищаюсь точно так же, как и тогда. Очень добротный фильм, драматичный, сдержанный, достоверный. На мой взгляд, лучший фильм о военной разведке. На днях показывали

«Вариант Омега» – не выдерживает никакого сравнения. Кажется легковесным, несмотря на все очевидные его достоинства» (Евген).

«Против»: «Такое впечатление, что всем актёрам дали установку играть как можно неспешнее, говорить как можно тише и нечленораздельнее, сделать кислые выражения лиц. Может, после аффектированной игры 1950–х такое смотрелось свежо и жизненно. Через сорок с лишним лет смотреть на это оказывается просто скучно. И это убивает (если уже не убило) весь фильм. К сожалению, приходится это говорить при всём моём уважении к теме» (Кимберли). «Тема, конечно, задета интересная во все времена... но вот условности шестидесятых делают картину пресной, игра актеров как будто сдержанная, говорят они практически шепотом и такое впечатление что никуда не торопятся» (Рыжик).

По тонкому льду. СССР, 1966. Режиссер Дамир Вятич–Бережных. Сценаристы: Иван Бакуринский, Юлиан Семёнов. Актеры: Виктор Коршунов, Феликс Яворский, Алексей Эйбоженко, Михаил Глузский, Изольда Извицкая, Николай Крючков, Николай Крюков Глеб Стриженов и др. **42,3 млн. зрителей за первый год демонстрации (в среднем на одну серию).**

Дамир Вятич–Бережных (1925–1993) поставил десяток фильмов разных жанров, но ни до, ни после экранизации повести Г. Брянцева «По тонкому льду» он не добивался такой зрительской популярности. Всего у этого режиссера в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли три фильма – «По тонкому льду», «Доктор Вера» и «Золото».

С фильмом «По тонкому льду» у меня связано смешное детское воспоминание: услышав от взрослых название фильма, я запомнил его как «Потомок Мульду» и всерьез полагал, что это какой–то приключенческий фильм про индейцев. Но это, как говорится, к слову...

Советская кинопресса встретила «По тонкому льду» очень сдержанно. Так кинокритик Татьяна Хлоплянкина (1937–1993) писала в журнале «Искусство кино», что в фильме «По тонкому льду» «на надежном и знакомом фундаменте старой приключенческой классики зиждется здание из более современных конструкций... Действие время от времени прерывается психологическими дивертисментами, лишь замедляющими повествование — отсюда и вялый ритм и та атмосфера безликого правдоподобия. ... Разумеется, детектив — полноправный жанр в искусстве. Но у него свои пути и свои возможности. Не нужно стараться выглядеть «не хуже других». Лучше быть просто другим — современным, умным, сложным, развивающимся – по законам так любимого всеми приключенческого кино» (Хлоплянкина, 1966: 33, 35).

Мнение Т. Хлоплянкиной разделяют и некоторые сегодняшние зрители:

«После долгих поисков удалось посмотреть это кино – и полное разочарование после книги! Перекроен весь сюжет. ... Плохой свет в и звук!» (Магия кино).

Но зрительских мнений «за» гораздо больше:

«Прекраснейший фильм, прекрасная игра и прекрасные актёры. Великолепная песня, сопровождающая фильм в обеих сериях. Мне доставляет громадное удовольствие наблюдать за мимикой актёров, произношением слов в диалогах. ... Этот фильм нужно "понимать", не ожидая от него головокружительных современных кульбитов. Развлекаловки здесь – и близко нет, и быть – не может» (Брандмейстер).

«Пересмотрел этот замечательный фильм после более чем сорокалетнего перерыва, и сейчас он произвел еще большее впечатление, чем в юности. Все выдержано в рамках жанра, ничего лишнего. Блестящая режиссура Дамира Вятич–Бережных по повести Георгия Брянцева, которой в свое время зачитывались миллионы людей, прекрасные актерские работы...» (С. Рокотов).

«Один из моих любимых фильмов, увлекательный, захватывающий. Мне всегда нравились такие ленты. Именно советские фильмы 1960-х про разведчиков нравятся мне более всего» (Зритель).

Вдали от Родины. СССР, 1960. Режиссер Алексей Швачко. Сценарист Юрий Дольд–Михайлик (по собственному роману «И один в поле воин»). Актеры: Вадим

Медведев, Зинаида Кириенко, Ольга Викландт, Агния Елекоева, Михаил Козаков и др. **41,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Швачко (1901–1988) поставил 11 фильмов, четыре из которых («Вдали от Родины», «Ракеты не должны взлететь, «Разведчики» и «Нина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Самой популярной лентой Алексея Швачко стала «нуарная» экранизация шпионского романа Юрия Дольд–Михайлика (1903–1966) «И один в поле воин» (1956) – фильм назвался «Вдали от Родины» (1960), и в нем элегантный разведчик в исполнении обаятельного Вадима Медведева (1929–1988) вступал в смертельный поединок с инфернальными нацистом в колоритной трактовке Михаила Козакова (1934–2011).

Литературовед и кинокритик Ирина Питляр (1915-2007) на страницах журнала «Искусство кино» буквально разгромила этот фильм: «История советского патриота-разведчика, который в дни войны храбро действовал в тылу у фашистов, выдавая себя за немецкого барона, изложена в книге «И один в поле воин» с помощью давно отработанных приемов. Как будто нарочно, автор отбирает здесь именно то, что, как говорил еще Чехов, «чаще всего встречается в романах, повестях и т.п.». По тому же методу создан и фильм «Вдали от Родины».

Любовь? Пожалуйста: мчится машина, Моника сидит рядом с Генрихом, на лице у неё — нега, Моника нежным голосом пост песенку: «Храните гвоздику от грубых сапог... Прекрасный цветок!..». А вот герой переживает состояние тревоги, нерешительности: нервными пальцами он зажигает, гасит и снова зажигает электрическую лампу. Все. Решение принято...

Но, могут сказать нам, велика ли беда — один-два штампа! Уж ежели штамп — значит, и не искусство вовсе? Но ведь штамп — это тоже искусство, только «бывшее в употреблении». Отличительное свойство такого рода произведений— их полная безликость, полное отсутствие какого бы то ни было отпечатка авторской индивидуальности, авторского отношения к происходящему на экране, авторского мышления. Факт, событие, ситуация предстают перед нами в таких произведениях, так сказать, в «голом виде». Факт — как таковой. Не прочувствованный душой художника, не осмысленный философски, не окрашенный эмоционально. А такой факт, такая ситуация — еще не искусство.

... Допустим на миг, что эта история «встретилась» с настоящим художником, с человеком, который сумел обнажить суть происходящего, сумел глубоко понять психологию своего героя — такого незаурядного героя! — сумел своим художническим прикосновением вскрыть истоки его героизма... Какую потрясающую картину дерзостных подвигов советского человека смог бы создать такой художник! Какое чудо искусства могли бы мы созерцать! Но этой счастливой встречи не произошло, история капитана Гончаренко вылилась в плоскую историю о глупых немецких генералах, играющих в поддавки с советским воином. Сначала мы прочли эту историю в книге, потом увидели на экране.

... Сценарий никому из актеров не дал характера, не дал конкретных жизненных черт. И потому на экране мы видим условные фигуры («генерал», «доносчик», «влюбленная девушка» и т.п.), нс страсть, а отдельное положение («гнев», «отцовская нежность», «гостеприимство» и т.п.).

... В фильме есть такая сцена: гауптман Заугель (М. Козаков) пытает в гестапо партизанку Людвину (А. Елекоева). Страшная эта сцена! Страшная не потому, что страшны пытки: страшна она своей кощунственностью... Посмотрите только, как картинно терзает Заугель свою жертву — как эффектно он её душит, бросает на колени, обнимает, вливает ей в горло вино! Как хороша в это время Людвина с ее неподвижно сумрачным лицом, «стильными» движениями, разорванным платьицем! Что это, сцена из гангстерского фильма? Нет, это пытают французскую партизанку...

Так на каждом шагу мстит за себя «искусство без искусства». Ибо основной грех такого рода произведений заключен в их безыдейности. Да, да, безыдейности, как это ни парадоксально звучит.

Общая важная и верная идея — о храбрости советского человека, о его беззаветной преданности Родине — не стала душой этого (и ряда других ему подобных фильмов), не материализовалась художественно. И поэтому, наверное, немецкие генералы,

изображенные здесь, предстают перед зрителем такими добренькими, мягкими, недалекими, а советский офицер Гончаренко (В. Медведев), которому надлежало продемонстрировать чудеса смелости, перед лицом таких нестрашных и неумных противников сам оказался фигурой заурядной, несложной, лишенной обаяния... По той же причине так «красиво» выглядят в фильме пытки и так слащаво — любовь...

Не следует думать, что фильм «Вдали от Родины» — худший из фильмов такого рода. Ничего подобного. Мы уверены в том, что фильм этот, как говорят некоторые работники кинопроката, «найдет своего зрителя». Того самого зрителя, который думает, что песенка про гвоздику — это уже любовь, а выстрел сквозь карман брюк — это уже геройство. Того самого зрителя, вкус которого испорчен штампованными детективными повестями и «приключенческими» фильмами, подобными фильму «Вдали от Родины».

Пусть не подумают, что мы вообще против детективного жанра в искусстве. Нет, мы за приключенческий фильм и прекрасно сознаем, почему так велика тяга к нему у кинозрителей. Мы только против произведений, которые отсутствием художественности, пристрастием к заданной, схеме снижают героическую, патриотическую тему» (Питляр, 1960: 50-52).

Зато в постмодернистской трактовке XXI века может показаться, что «в полтора часа напряженного экранного действия Швачко удалось, кажется, вместить все темы и сюжеты, которые вскоре составят нацисплуатационный канон. Есть здесь и пиетет отношения к нацистской форме, символизирующей осуществление грезы: «В следующий раз не надевайте эсэсовскую фуражку к армейскому мундиру», – строго выговаривает щеголяющий в ладно скроенном и ловко пригнанном фашистском кителе Гончаренко незадачливым увальням – маки (присутствие в сюжете «французских партизан» усиливает мифологический пласт картины). ... Есть и безумный профессор Штронг (Михаил Белоусов), изобретатель дьявольского секретного оружия, и его очаровательная племянница Моника с аккуратными пушистыми усиками (Зинаида Кириенко играет «французский шарм», такой же мифический, как и «героизм французского Сопротивления»). Но главное в пионерской работе Швачко – конечно же, таинство миметической магии. Когда лейтенант Гончаренко обращается к своему отражению в зеркале со словами «Ну что, дружище Генрих?», зал замирает. Позволит ли Гончаренко моделям мимесиса полностью поглотить себя, попасть под власть чар двойника? Что станет порождением дионисического слияния главного героя и его невидимого протагониста? Не проявится ли в зеркальном отражении советского лейтенанта, присвоившего права на средства идентификации немецкого барона, заветная новая форма – гештальт русского как фашиста?» (Moskovitza, 2011).

Далее тот же автор утверждает, что в этом фильме «впервые ожили на экране образы потаенной нацистской садо-эротики, еще только начинавшие пробивать себе дорогу на обложки англо-американских журналов для мужчин и израильских «шталагов» – одержимые алголагнией гестаповцы, терзающие прелестных антифашисток в атласном неглиже, и нацистские фройляйн, вымещающие свои фантазии на мужественных, но беспомощных пленниках с обнаженными торсами. В поисках вдохновения Норману Сандерсу и Норму Истману достаточно было пересмотреть эпизод из «Вдали от Родины», в котором взбалмошная дочь Вилли Бертгольда Лора (гротескная Эмма Сидорова), одетая в стильные галифе (Диана Торн примерит такие лишь через 15 лет), бичует своих русских рабов, призывая в заинтересованные свидетели друга детства – Гольдринга («А для кого эта плетка, уж не для меня ли?» – не преминет поинтересоваться либертен Григорий-Генрих), или сцену допроса французской антифашистки Людвины (икона нацисплойтейшн Агния Елекоева, не забывающая при каждом удобном случае выставлять напоказ роковую метку – резинку чулка) маниакальным капитаном контрразведки Заугелем (Михаил Козаков...) в присутствии все того же невозмутимо смеющегося Гончаренко-Гольдринга» ((Moskovitza, 2011).

И как всегда в этих случаях, мнения зрителей о фильме «Вдали от Родины» разделяются на «за» и «против».

«За»:

«Хороший художественный фильм... Заугель – омерзителен, как и те фашисты, которые развлекались на допросах с женщинами, прежде, чем их убить. Лотту просто прибить хочется. Виккландт играет бесподобно! У Кириенко Моника получилась

необыкновенно очаровательной, это сама юность, доверчивость и чистота. Фильм пересматриваю иногда не без удовольствия» (НВЧ).

«Против»:

«Сказать, что фильм плохой это сделать комплимент. Фильм ужасный. Это просто позорище» (Вова С.).

«Ничего достоверного, не актеры, а какие–то противные рожи. Странно, что Дольд по своей интересной книге написал такой никудышный сценарий» (Л. Милая).

«Смотреть невозможно, а ведь деньги были потрачены и немалые! А хорошие фильмы укладывали на полки или смывали» (Парек).

«Очень неудачная экранизация популярного когда–то романа Ю. Дольд–Михайлика "И один в поле воин". ... Особенно карикатурными получились образы немцев, которых играют пока еще не прибалты и не актеры из ГДР, как в последующих отечественных фильмах, а русские и украинские актеры. В их исполнении немцы больше похожи на белогвардейских генералов из плохих фильмов о гражданской войне. В этом фильме фашисты получились доверчивыми и глуповатыми» (А. Гребенкин).

Инспектор уголовного розыска. СССР, 1972. Режиссер Суламифь Цыбульник. Сценаристы Михаил Маклярский, Кирилл Рапопорт. Актеры: Юрий Соломин, Евгения Ветлова, Николай Лебедев, Борис Зайденберг, Александр Голобородько, Владимир Заманский, Михаил Водяной и др. **40,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Суламифь Цыбульник (1913–1997) поставила всего семь фильмов, но три из них («Инспектор уголовного розыска», «Будни уголовного розыска», «В мёртвой петле») сумели войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

Этот детектив не вызвал энтузиазма советских кинокритиков.

К примеру, Елена Стишова отметила, что «картина откровенно эксплуатирует актёрскую славу Соломина, компенсируя за его счет драматургические и режиссёрские издержки» (Стишова, 1975), а кинокритик Всеволод Ревич (1929-1997) посчитал, что фильм, хотя и был снят вполне профессионально, но «не выделились ничем из стандарта подобных картин, стандарта инспекторов, стандарта преступников» (Ревич, 1983: 1946).

Фильм «Инспектор уголовного розыска», как выясняется, зрители не забыли и сегодня, как всегда разделившись на его сторонников и противников.

«За»:

«Детективно–криминальный жанр всегда был в почёте у советского кино. Главная причина этого – воспитательно–назидательный характер подобных картин. В какой–то степени все они довольно однобоко изображали как сотрудников милиции, так и уголовный элемент. В показе и тех и других можно легко заметить некую условность: сотрудники милиции отчасти идеализируются, преступники, напротив, наделяются крайне отрицательными чертами. Мастерство режиссёра заключается в том, чтобы найти подходящего актёра, который бы максимально точно соответствовал прописанному в сценарии типажу. Суламифь Моисеевна Цыбульник таких актёров нашла» (Фридмон).

«Спокойный и неспешный детектив. Симпатичный дуэт Соломина и Ветловой. Мне нравится Ветлова, жаль, что она мало снималась» (Е. Ильхман).

«Против»:

«Если бы все инспектора были как герой Соломина, то ни одно дело бы ни раскрывалось. Любят у нас показывать, как следователь – инспектор – оперуполномоченный занимается одним делом, обдумывает его и так, и этак, во всем сомневается и проч. А здесь еще и "дама сердца" косвенно связана с бандитами. Кстати, Ветлова тут не понравилась – очень красивая женщина, но уж очень много кричит, причем с какой–то необоснованной злостью» (А. Лепесткова).

«Калька с ихних неонуаров: чёрно–белый минимализм, роковая женщина, жалюзи на окнах, тень от вентилятора на стене (как д.б. поставлен свет, чтобы тень была на стене?)» (Егерь 11).

Государственный преступник. СССР, 1964. Режиссер Николай Розанцев. Сценарист Александр Галич. Актеры: Александр Демьяненко, Алина Покровская, Сергей

Лукьянов, Павел Кадочников, Клара Лучко, Олег Жаков, Бруно Фрейндлих и др. **39,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Розанцев (1922–1980) поставил дюжину фильмов разных жанров, пять из которых («Государственный преступник», «Крутые Горки», «Развязка», «Заговор послов», «Еще не вечер») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. Но самым популярной его работой стал психологический детектив «Государственный преступник» (1964). К сожалению, после эмиграции сценариста этого фильма – Александра Галича (1918–1977) – с 1974 практически до начала 1990–х «Государственный преступник» практически выпал из телепоказов и был, на мой взгляд, незаслуженно забыт...

Когда «Государственный преступник» вышел в советский прокат, кинокритики (в отличие от зрителей) встретили его довольно сдержанно.

К примеру, М. Юрьев в «Советском экране» писал, что «режиссер Н. Розанцев должен был проявить больше изобретательности и прежде всего больше внимая к героям, к их духовной жизни, характеру, поведению. ... Сценарий снят режиссером довольно аккуратно – этого нельзя отрицать. Но как хотелось бы увидеть в фильме не только такую режиссерскую аккуратность, но и то, что называется творчеством режиссера. ... фильм, хотя и смотрится с интересом, не стал событием в своем жанре, хотя для этого и были созданы литературные условия» (Юрьев, 1965: 6–7).

Постсоветский кинокритик Денис Горелов отнесся к «Государственному преступнику» куда мягче, на мой взгляд, резонно утверждая, что «из «Госпреступника» выросла добрая четверть наших приключенческих клише. Первым на советском экране сжигал в пепельнице лист–вопросник подозреваемых отнюдь не Максим Максимович Исаев–Штирлиц, а молодой новобранец органов Андрей Поликанов (ролями в «Преступнике» и «Сотруднике ЧК» Александр Демьяненко разбил череду своих вечных недотеп — за год до Шурика и через три после Димы Горина). Он же задолго до папаши Мюллера «на всякий случай» снял отпечатки пальцев с бокала сомнительного собеседника. Не управдомша Плющ из «Бриллиантовой руки», а стюардесса Майя первой припечатала: «А, журналист–международник? Понятно. Нью–Йорк — город контрастов». А уж ее диалог со зловещим таксистом: «Почему здесь свернули? Куда он меня везет?!» — «А здесь дорога короче», — все поколения советских зрителей помнят в пародийном исполнении Никулина и Станислава Чекана. Однако фильм был запрещен и первоисточник утерян» (Горелов, 2018).

Сегодняшние мнения зрителей о «Государственном преступнике» неоднозначны:

«Вот уж действительно замечательное кино! Фильм, который практически никогда не надоедает. Его сценарий, как и в любых других подобных фильмах детективного жанра, не лишен некоторых натяжек, зато насколько интригующ и позитивен! К постановке вообще придраться сложно, насколько все продумано и отточено. Ну, а об актерах, сыгравших в нем, можно говорить только восторженные слова. Демьяненко и Лукьянов сыграли множество блестящих ролей, даже более масштабных, но каковы Фрейндлих и Жаков в своих вроде бы небольших ролях! ... Короче, надо еще раз похвалить постановщика за создание столь превосходного актерского ансамбля» (Александр).

«Фильм – продукт своего времени, показывающий честных, хороших "кегебешников", озадаченных лишь тем, как вывести на чистую воду нацистских преступников. ... И Демьяненко прекрасно сыграл эту роль. И пускай его Поликанов занимается здесь благородным, безупречным с моральной точки зрения делом, но с такой хваткой, с такими "подходцами", чувствуется – далеко пойдёт. Злодей получился какой–то памфлетно–омерзительный, с маниакальными наклонностями, и, на мой взгляд, не очень убедительный. Может, оттого, что он здесь один, окружённый со всех сторон честными, порядочными (хоть и не лишёнными отдельных недостатков) советскими людьми. Талантливый Лукьянов, конечно, придал этому образу правдоподобия и даже какого–то человеческого обаяния, но финальная сцена всё портит. Уж больно резко и истерично начинает Золотицкий "колоться". Чего ради? Совесть заела? Не думаю, что этот рудимент христианской морали ему вообще присущ. Испугался? Кого и чего? Неопровержимых улик против него пока что нет, по крайней мере, в фильме они не показаны. Мог бы спокойно и дальше играть в "несознанку". Сдали нервы? Да с таким прошлым они у него должны быть

стальные. Иначе давно бы уже "мальчики кровавые в глазах" довели бы до верёвки с мылом» (Е. Гейндрих).

Таинственный монах. СССР, 1968. Режиссер Аркадий Кольцатый. Сценаристы: Алексей Нагорный, Гелий Рябов. Актеры: Владимир Дружников, Александр Белявский, Валентин Зубков, Константин Сорокин, Евгений Жариков, Татьяна Конюхова, Станислав Чекан, Кирилл Столяров и др. **37,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Трижды лауреат Сталинской премии кинооператор Аркадий Кольцатый (1905–2002) как режиссер поставил восемь фильмов («Пограничная тишина», «Старый знакомый», «SOS над тайгой» и др.). Самым кассовым из них стал приключенческий стереофильм «Таинственный монах», действие которого происходит во время гражданской войны. В 1981 году А. Кольцатый (он же А. Кальцатый) эмигрировал в США и фильмов больше не снимал... Всего в тысячу самых кассовых советских кинолент у А. Кольцатого вошли два фильма – «Таинственный монах» и «Старый знакомый».

...1920-й. Из красного плена сбежали двое белых, им удается спрятаться в монастыре...

Любопытна творческая судьба сценаристов «Таинственного монаха». Если Алексей Нагорный (1922–1984) до конца своей жизни остался на стороне красных («Рожденная революцией», «Государственная граница» и др.), то Гелий Рябов (1932–2015) в постсоветские времена стал относиться к белому движению совсем не так, как в «Таинственном монахе», а вполне сочувственно и немало сил положил на то, чтобы пролить свет на истинные обстоятельства гибели Николая Второго и его семьи...

Как всегда это бывает, когда речь идет о фильме, рассказывающем о событиях гражданской войны, аудитория XXI века строго разделяется в споре на «красных» и «белых».

«За»:

«Фильм очень хорош. Я смотрел его в стереоформате. Это один из немногих стереофильмов, снятых в СССР, которые были интересны не только как технический аттракцион, но и как художественное произведение» (Норус).

«В этой ленте таинственным является не только и не столько сам «секретный» монах, сколько атмосфера, которая окружала ленту после её выхода на экраны. Афиша завораживала и эмоционально–ярким эпизодом из фильма, и сложной для совсем ещё мальчишки надписью: «Цветной, звуковой, стереоскопический»! ... Восторгу не было предела, ибо сравнивать такое «кинотаинство» можно было лишь с «Неуловимыми мстителями» Эдмонда Кеосаяна, вышедшими годом ранее, да «Новыми приключениями неуловимых», премьера которых почти совпала с премьерой «Таинственного монаха» (Фридмон).

«Против»:

«Полная шняга: монахи с наганами, большевички приговоры зачитывают, типа следствие вели. Ложь... сплошная ложь. Сам сюжет вообще недостоин критики. Рано или поздно появятся фильмы, снятые по реальным событиям, а не дешевой блевоте» (Дорс19).

«Фильм ненастоящий какой–то. Слабая режиссёрская работа, слабый скомканный сценарий, как будто пытались уложиться в определённые временные рамки. Музыка вообще не к месту и сильно раздражала. Я имею в виду не песни, а именно музыку во время событий» (Аладин).

Ночной патруль. СССР, 1957. Режиссер Владимир Сухобоков. Сценаристы Михаил Маклярский, Лев Шейнин. Актеры: Лев Свердлин, Марк Бернес, Вадим Грачёв, Валентина Ушакова, Владимир Андреев, Татьяна Окуневская, Зоя Фёдорова, Сергей Филиппов и др. **36,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Владимир Сухобоков (1910–1973) за свою творческую карьеру поставил дюжину фильмов, но зрителям в итоге запомнился (скорее всего, из–за звездного состава актеров) только один – «Ночной патруль»... Всего у В. Сухобокова в тысячу самых кассовых советских кинолент вошло четыре картины: «Ночной патруль», два фильма–спектакля – «Волки и

овцы», «На всякого мудреца довольно простоты» и цирковой стереофильм «Косолапый друг».

Если спросить сегодня обычного зрителя, знает ли он что–то о кинорежиссере Владимире Сухобокове, то, полагаю, вряд ли можно услышать в ответ что–то вразумительное. А между тем, детектив Владимира Сухобокова «Ночной патруль» (1957) входит в 120 самых популярных советских фильмов за все время существования СССР.

Советская кинокритика отнеслась к детективу «Ночной патруль» довольно строго.

Так кинокритик Валентина Колодяжная (1911-2003) писала о нем так: «В фильме сняты превосходные актеры... В сценарии есть волнующие драматические ситуации, есть живой (хотя местами несколько вульгарный) диалог. Режиссер В. Сухобоков создал убедительную атмосферу действия и нашел превосходный монтажный ритм. В фильме немало отдельных достоинств, но в нем нет главного — глубоких жизненных образов и значительных событий.

В «Ночном патруле» нет таких действующих лиц, которые могли бы стать любимыми героями. И фильм, имеющий успех у зрителя, все же не стал подлинным произведением искусства. Основной недостаток сценария М. Маклярского и Л. Шейнина в том, что в нем мало подлинных приключений, а те, которые показаны, раскрывают характеры героев весьма приблизительно. Больше всего пострадала от этого центральная роль — комиссара милиции Кречетова. Кречетов, несмотря на все усилия Л. Свердлина, оказался в сущности «голубым» героем, лишенным характера. Кречетов должен был расследовать сложное и запутанное преступление, но оно распутывается фактически само по себе, без его участия.

... Вместо того чтобы раскрыть характер героя в поступках, авторы пытаются проиллюстрировать его посредством статичных сценок, нс имеющих прямого отношения к основному действию. Так, например, Кречетов танцует на балу с какой-то девицей (он общителен и приветлив), побивает какого-то бригадмильца на занятиях по самбо (у него хорошая тренировка), рассказывает внучке сказочку (добрый дедушка), говорит по-английски (образован) с иностранцем, который не играет никакой роли в действии фильма, и т.д.

В картине много необязательных сцен и разговоров и в то же время бегло показаны те приключения, в которых должна была развернуться борьба Кречетова с преступниками. И хотя Л. Свердлин мастерски придает различную эмоциональную окраску информационным, в сущности, диалогам, в которых участвует его герой, показывает сочувствие (к Огоньку), жалость (к взволнованному Алексею), строгость (к Соболеву), благожелательность (к Касьянову) и т.д., но создать своеобразный характер он здесь просто нс может. Иногда талантливого актера словно мучает жажда раскрыть задуманный образ, и это чувствуется в поисках «второго плана», деталей, внутренней жизни героя... Увы, он не может сделать больше того, что позволяют ему ситуации фильма. М. Бернес — Огонек также ищет характер героя, но сцены, в которых он участвует, лишены острой действенности. ... Огонек нс участвует ни в одном столкновении, он только рассказывает... Нечего делать в фильме превосходной актрисе 3. Федоровой, играющей подругу Нежука — нелюбимую и нелюбящую, отчаявшуюся и жалкую. Все эти черты ее характера даны в экспозиции и ничем не подтверждены в действии» (Колодяжная, 1958: 40-41).

О «Ночном патруле» зрители и сегодня спорят.

Кто–то из зрителей с легкой иронией пишет, что фильм «явно выполнял политический заказ – пропагандировать процесс восстановления социалистической законности. Поэтому обаятельный комиссар то и дело разражается длинными сентенциями о недопустимости обижать простых граждан. Все остальное – просто паузы между сентенциями. Поэтому, видимо, режиссер на остальное махнул рукой – и получилось хорошо. Бернес поет под гитару, Филиппов демонстрирует филигранные эскапады, главный бандит дико вращает глазами, Евгений Гуров и Татьяна Окуневская демонстрируют высоты довоенной театральной школы» (Думитру С.).

Кому–то не нравится игра знаменитого Марка Бернеса: «Абсолютно неубедителен здесь М.Бернес... Неужели сам актёр не понимал, что роль воровского авторитета – это не его? Слишком уж у Марка Наумовича благообразная внешность... На лице написано – "добропорядочный отец семейства"» (Л. Чесноков).

Но большинству зрителей «Ночной патруль», как игра М. Бернеса, явно пришлись по душе:

«Запомнился прежде всего Марк Бернес в роли вора в законе по кличке «Огонек». Удивительным было то, что по природе своего дарования актер был необычайно обаятельным, что никак не соответствовало расхожему мнению о злобном и несимпатичном преступнике» (Михаил).

«Очень понравился фильм. И есть намек на культ личности. И замечательный образ создал Бернес. Мы ведь привыкли видеть его улыбающимся, безумно обаятельным, а тут такая суровость, сдержанность. Когда пела Марфа Федоровой, сердце щемило. Она ведь пела о своей загубленной судьбе» (Элла).

«Не могу не сказать несколько слов в защиту этого старого доброго фильма. Не баловали зрителя в те далекие времена хорошими детективными кинофильмами. Считаю "Ночной патруль" вполне удачным для этого жанра: добротная режиссура, хороший актерский состав, запоминающаяся душевная песня "Огонька"» (С. Соловьев).

Как вас теперь называть? СССР, 1965. Режиссер Владимир Чеботарев. Сценаристы: Юрий Лукин, Михаил Прудников, Владимир Чеботарёв. Актеры: Анатолий Азо, Владислав Стржельчик, Михаил Глузский, Лариса Голубкина, Владимир Самойлов, Ефим Копелян, Павел Массальский, Всеволод Ларионов и др. **36,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Чеботарев (1921–2010) за свою творческую карьеру тоже поставил 16 фильмов, многие из которых («Человек–амфибия», «Как вас теперь называть?», «Крах», «Алмазы для Марии», «Выстрел в спину», «Дикий мед») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Самый знаменитый фильм Владимира Чеботарева, конечно же, «Человек–амфибия» (1961), но его остросюжетные ленты и военные драмы («Батальоны просят огня») также имели немалый успех у зрителей. Шпионский детектив «Как вас теперь называть?» относится к их числу.

В год выхода этого фильма в прокат советская кинопресса оценила его в целом позитивно, хотя, к примеру, рецензенты журнала «Искусство кино» отметили, что «в попытке драматизировать события и характеры авторы подчас как бы чрезмерно нагнетают сложность и от этого, само собой, теряют се. Их можно упрекнуть в излишнем увлечении сюжетными парадоксами, каждый из которых мог бы стать основой самостоятельного фильма — для одной картины их, пожалуй, многовато... Налет искусственной, нарочитой сложности лежит и на ряде характеров. ... В некоторой степени это относится и к главному персонажу — разведчику Валерию. Режиссер В. Чеботарев и актер немало потрудились, чтобы создать сложный, духовно выразительный образ. У героя умные, живые глаза, изящные движения, элегантная речь. Он одинаково убедителен и в роли бельгийского кулинара, и в роли ловкого авантюриста, которую разыгрывает в камере, и особенно в поединке с Готтбургом, когда ему не надо играть никакой роли, а просто нужно быть тем, кто он есть, — бойцом и патриотом. Но порой создастся ощущение, что герой где-то немного рисуется своим артистизмом, умом, талантом, памятью. Эта внешняя усложненность, некоторая картинность еще не объясняют подлинной сложности и красоты характера героя» (Богомолов, Кушниров, 1965: 1973).

Сегодня, в XXI веке, зрители продолжают спорить о фильме «Как вас теперь называть?».

«За»:

«Один из наиболее достоверных фильмов о советских разведчиках, снятый на основе реальных событий. Великолепный дуэт: психологический поединок немецкого генерала Готтбурга (В. Стржельчик) с разведчиком Валерием, виртуозно изображающим из себя повара – бельгийца мсье Жака (А. Азо) – наверное, один из лучших в советском героическом детективе. Это поединок ума и находчивости, сделанный с великим актерским искусством. Привлекают также нестандартные образы Майкова (В. Самойлов) и Костюк (Л. Голубкина)» (А. Гребенкин).

«Среди отечественных фильмов о разведчиках этот фильм занимает вполне достойное место. Хорошие актерские работы, достоверно воссозданная обстановка оккупированного города. Кроме Азо и Стржельчика мне запомнилась Лариса Голубкина в драматической роли молодой подпольщицы Лиды, полюбившей на свою беду человека, оказавшегося провокатором гестапо, и трагически погибшей» (Б. Нежданов).

«Очень хороший фильм. … Великолепный актёрский ансамбль и самое главное – острый психологический поединок между В. Стржельчиком и А. Азо. Смотрится с интересом. Особенно эффектна концовка. Наши всегда побеждают. Сейчас таких фильмов о войне не делают» (А. Бойников).

«Против»:

«Игра актеров на уровне, по–советски, но сюжет/сценарий – просто мусор… До конца не досмотрел, не осилил этот бред (не случайно подобные картины в забвении!)» (Горацио).

Ошибка резидента. СССР, 1968. Режиссер Вениамин Дорман. Сценаристы Владимир Востоков, Олег Шмелёв. Актеры: Георгий Жжёнов, Михаил Ножкин, Олег Жаков, Ефим Копелян, Николай Прокопович, Элеонора Шашкова, Владимир Гусев, Ирина Мирошниченко, Вадим Захарченко, Николай Граббе и др. **35,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вениамин Дорман (1927–1988) за свою карьеру поставил 19 полнометражных игровых фильмов разных жанров, многие из которых («Штрафной удар», «Легкая жизнь», «Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Возвращение резидента», «Земля, до востребования», «Пропавшая экспедиция», «Золотая речка», «Ночное происшествие», «Похищение Савойи», «Медный ангел») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Советская кинопресса встретила шпионский детектив «Ошибка резидента» тепло.

К примеру, кинокритик Ирина Кокарева хвалила фильм за то, что авторы пошли «по пути наблюдения за человеческими характерами…, создавая разветвленный и запутанный детективный сюжет, изображая самые хитроумные и умелые действия врага, расследуя причины его краха» (Кокарева, 1968: 8–9).

Кинокритик Константин Щербаков в «Советском экране» отметил, что «персонажи и ситуации «Ошибки резидента», в общем, достойно выдерживают это нелегкое испытание достоверностью, неопровержимо доказывая, что психологические возможности детектива значительно шире, чем это порой принято считать. Чуть условный жанр получает здесь прочную земную основу, нисколько не теряя в том, чем он от века привлекал и интриговал. Получается серьезно и увлекательно – счастливое, но не частое сочетание» (Щербаков, 1968:4).

Уже в XXI веке кинокритик Денис Горелов писал об «Ошибке резидента» так: «Кроме титульной песни про березовый сок, фильм был крайне скуп на сантименты… При Брежневе впервые стали появляться фильмы, в которых бывалые мужчины «с той стороны» вчистую переигрывали чересчур полированных офицеров ГБ: за два года до «Ошибки» вышел «Человек без паспорта» с Владимиром Заманским – как и Жженов, прошедшим лагеря. … Вообще исполнители подбирались по принципу максимального несоответствия типажу: изменников играли добрейшие Жаков и Жженов, верхушку госбезопасности – чемпионы отрицательного обаяния Копелян и Прокопович» (Горелов, 2019).

В отличие от Д. Горелова, кинокритик Наталья Ларгина писала об «Ошибке резидента» в академической манере: «В фильме Дорман остается верен своей режиссерской манере. Отрицательные герои … наполнены в первую очередь обаянием, а не идеологией. Несмотря на то, что на экране разворачиваются реалии «холодной войны», романтические настроения того времени выразились в том, что на первый план выходят отнюдь не политические мотивировки поступков героев. Мягко, через диалоги и подбор эпизодов, в ошибке резидента подчеркивается, что соревнование двух держав – это приключение, борьба умов, необходимость предвосхитить, увидеть на два шага вперед» (Ларгина, 2010: 158).

Зрители спорят об «Ошибке резидента» до сих пор:

«Неужели наш кинематограф никогда не достигнет подобных высот? Фильм снят в 1968 году, а политизирован по минимуму. К правдоподобности сюжета придираться не стоит – пошло бы ЦРУ на вербовку уголовника, находящегося в розыске, или нет и т.д. Это художественный фильм, и оценивать его следует, как художественное произведение. Безусловно, он заслуживает высшего балла. Отличный сценарий, динамичное развитие событий, мастерская работа оператора, безукоризненная игра актеров. Великолепен Жженов. Белозубо смеется, а не отпускающее внутреннее напряжение чувствуется постоянно. Рязанская внешность, а многие манеры (когда не играет советского человека) импортные. Отлично играет Жаков, каждый жест, каждый взгляд обдуманы и мотивированы. Непревзойден Ножкин. Его герой в маске бесшабашного, юморного русского парня, уголовника с интеллектом. А под маской – собранный, смелый профессионал. Почему в современном кино нет таких героев? Ответ я знаю – мастерства не хватает у современных "звезд". Вообще, в фильме даже небольшие роли и эпизоды – отточены» (Михаил).

«Вот сколько уже раз, – и по частям, и полностью, – пересматриваю этот великолепный сериал, но понял для себя только не так давно: – а ведь, собственно, никакой 18–летней захватывающей истории и не было бы, если бы не поступившее в первых же кадрах фильма в КГБ таинственное анонимное сообщение, да еще с конкретными данными, о прибывающем в СССР агенте с чрезвычайно важным заданием. Кто его направил, как оно попало в руки контрразведчиков – тайна покрытая мраком, и оставляющая лишь повод для бесчисленных догадок, версий, предположений и трактовок. Но оно–таки поступило, а мы, зрители, приняв изначально правила кинематографической игры, должны теперь в дальнейшем следовать за почти безукоризненной логикой авторов повествования. К примеру, вся линия Бекаса в этом плане, вплоть до его "устранения" в последующих фильмах, – образец продуманности и целесообразности; все действия Тульева полностью подконтрольны... Казалось бы, все так предсказуемо, как всегда, – "наши" (хорошие) победят в итоге "ихних" (плохих). Но почему же так интересно год за годом следить за этой игрой в "кошки–мышки" с известным результатом? В чем тайна успеха этой картины, ее редкого для этого жанра долголетия? И здесь, на мой взгляд, главная загадка–разгадка в удивительном, провидческом решении авторов фильма (только потом ставшем сериалом) выбрать на роль Тулина Георгия Степановича Жженова – уникального артиста, человека, чья судьба не менее ярка и драматична, чем судьба его персонажа. Харизма актера столь велика, что я, зритель, готов буду впоследствии простить Тульеву даже расчетливо спланированное убийство... Как говорится, "исправленному верить!"» (Вадим).

Бой после победы. СССР, 1972. Режиссер Виллен Азаров. Сценаристы Виллен Азаров, Василий Ардаматский, Михаил Блейман. Актеры: Михаил Волков, Георгий Жжёнов, Евгений Кузнецов, Алексей Эйбоженко, Григорий Гай, Людмила Максакова, Владимир Гусев, Мати Клоорен, Николай Прокопович, Людмила Шапошникова, Владимир Татосов, Игорь Ясулович и др. **35,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Заключительная часть шпионской трилогии Виллена Азарова (1924–1978). Первые два фильма – «Путь в «Сатурн» и «Конец «Сатурна» также имели еще немалую популярность.

«Бой после победы» – характерный для российского кино конца 1960–х – начала 1970–х фильм "про шпионов и разведчиков" – был поставлен Вилленом Азаровым на волне успеха предыдущих серий о приключениях агента Крылова–Крамера (Михаил Волков) в годы второй мировой войны. Вполне занимательная интрига помогала скрасить слабости сценария и режиссуры. Что же касается актеров, то время было такое, что некоторые из них, особенно благодаря телесериалам, месяцами не снимали вражеских или отечественных мундиров, и потому чувствовали себя в условиях невидимого фронта вполне комфортно.

В год выхода фильма «Бой после победы» кинопресса встретила его более сдержанно, чем «Путь в «Сатурн» и «Конец «Сатурна». К примеру кинокритик Всеволод Ревич в «Советском экране» сожалел, что «поблек образ капитана Крылова. И это, может быть, самая крупная потеря. В свое время исполнение Михаилом Волковым роли Крылова–Крамера было открытием для кино талантливого актера. Послевоенный Крылова сильно уступает военному по всем статьям. ... это человек не слишком глубокий и не слишком

находчивый, Во многом даже просто пассивный. Поток событий скорее несет его с собой, нежели он управляет им, как это было раньше» (Ревич, 1972: 2).

Мнения современных зрителей о фильме «Бой после победы» колеблются между «за» и «против».

«За»:

«Фильм мастерский во всех отношениях. Главный герой Крамер перевоплощается, находясь в организации Геллена. А как же иначе? Ведь он – профессиональный разведчик, его работа перевоплощаться в соответствии с обстановкой. Расстановка актеров – нет слов для восхищения – каждый на своем месте, других актеров представить невозможно – так они справились со своими ролями» (А. Нуреев).

«Фильм потрясающий! Игра актёров безупречна. … Вот что удивляет, так это то, что все актёры (и эпизоды, и второстепенные) играют в полную силу. Восхищаюсь! Таких сейчас нет» (Людмила).

«Советские фильмы про разведчиков – моя слабость, поэтому я смотрю их практически все подряд, всякий раз убеждаясь, что они сделаны лучше нынешних российских, где часто много наворотов, но мало смысла. А хочется, чтобы этот смысл был, хотя бы немного» (Совестский).

«Против»:

«Самый слабый из трех фильмов этой эпопеи. «Путь в «Сатурн» немного скучноват вначале, пока еще раскачку набирает. «Конец «Сатурна» – хороший от и до. А вот «Бой после победы» – мало того, что сильно затянут в первой серии, … так еще и в конце фильма превращается едва ли не в комедию. Особенно откровенно смешит, когда, глупого как пробка, непосредственного начальника и "друга по совместительству" (как он вообще на эту должность был принят?) главного героя фильма все время разводят как школьника, а он еще говорит "шоферу" в конце фильма что–то вроде: "А может в этом и есть сермяжная правда?". На этом месте я смеялся как ребенок» (А. Гасило).

Два билета на дневной сеанс. СССР, 1967. Герберт Раппапорт. Сценаристы Борис Чирсков, Евгений Худяков. Актеры: Александр Збруев, Людмила Чурсина, Земфира Цахилова, Игорь Горбачёв, Пётр Горин, Алексей Кожевников, Никита Подгорный, Валентина Сперантова, Бруно Фрейндлих, Лариса Барабанова, Галина Никулина, Владимир Кенигсон, Станислав Чекан и др. **35,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Герберт Раппапорт (1908–1983) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Два билета на дневной сеанс», «Круг», «Меня это не касается», «Черемушки», «Поддубенские частушки», «Музыкальная история», «Воздушный извозчик») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Судьба трижды лауреата сталинской премии режиссера Герберта Раппапорта по–своему уникальна.

Он родился в Вене, в еврейской семье. В начале 1930–х годов работал на Берлинской киностудии – был ассистентом известного немецкого режиссера Г. Пабста. Спасаясь от преследований нацистов, Раппапорт эмигрировал в Советскую Россию, где вскоре получил самостоятельную постановку. Его политическая драма о еврейском ученом, ставшем жертвой фашистов «Профессор Мамлок», с успехом прошла по многим экранам мира, включая США. После конъюнктурного «Гостя» (1939, фильм на экран не вышел) казалось, что карьера Герберта Раппапорта и дальше пойдет по политическому руслу. Однако он вдруг резко сменил жанр и поставил лирическую «Музыкальную историю» (1940) с популярным певцом С. Лемешевым… В годы войны Раппапорт оперативно снимал «Боевые киносборники». А в 1947 году влился в мощный поток историко–биографической серии («Александр Попов», 1947). Затем на время как бы ушел в тень (незамысловатая комедия «Черемушки», 1963 и т.п.).

Но в 1966 году, опять–таки неожиданно для всех, блеснул прежним мастерством в детективе «Два билета на дневной сеанс» с молодым тогда еще А. Збруевым в главной роли сыщика и совершенно роскошной Людмилой Чурсиной в отрицательной роли Инки–эстонки…

С именем этого замечательного актера были связаны и последние работы Г. Раппапорта – детективы «Круг» (1972) и «Меня это не касается» (1976).

Увы, после 1976 Герберт Раппапорт уже не снял ни одного фильма.

Он скончался в 1983 году. Был похоронен на Родине – на Центральном кладбище Вены...

«Два билета на дневной сеанс» – самый кассовый фильм Г. Раппапорта.

Советская кинопресса встретила этот фильм без особого восторга.

К примеру, кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997) писал о ней так: «Мне этот фильм кажется относящимся к категории, где режиссерское и актерское мастерство выше сценарного, а иногда и вступает с ним в противоречие. Сюжет фильма достаточно искусствен, а разыгран хорошо. … Но главная беда фильма все же в другом. А. Збруев — очень обаятельный актер, с какой–то неуловимой ироничностью, и его Саше Алешину, естественно, симпатизируешь. Но найти в герое что–нибудь индивидуальное трудно. Не убедителен и другой важный персонаж — химик Лебедянский (Н. Подгорный). Как–то не верится, что такой человек может скатиться до обыкновенного подворовывания. А лиходеи? Вот Сабодаж — главарь. Кто он, что он, зачем он показан? Какие уроки морали мы можем извлечь из знакомства с данной персоной? Просто мы узнаем, что у шайки, оказывается, есть «шеф», и не без удовольствия наблюдаем превосходное умение С. Чекана перевоплощаться. Никакой другой идеи в персонаж не вложено» (Ревич, 1983: 49–50).

Лихой постсоветский кинокритик Денис Горелов, напротив, посчитал, что «Раппапорт сделал из тухлой истории неучтенных излишков советский вариант film noir, черного кино — падчерицы американского послевоенного криминала. … Лобастые детективы в полутемных кабинетах, нижний свет холостяцких берлог с мини–баром на тыльной стороне ростового портрета шатенки в бикини, пустеющие к ночи ангары лабораторий, узкие пружинные лезвия вблизи слишком любопытных носов, гибкие тени переодевающихся студенток в окнах techинститутской общаги — это уже были реалии раппапортовской картины; казалось, фильм снимался не в России и тем более не через два года после тучного хрущевского бесстилья. В той великой волне беглых немецких кинограндов середины 30–х Герберт Морицевич Раппапорт был единственным, кто не прижился в Голливуде и реэмигрировал в Россию в самое пекло больших чисток. Лишь 30 лет спустя он получил возможность поэксплуатировать новейшие фобии человечества и выжал из ситуации все. Испуганное почтение пред всемогущей неорганической химией, порочная притягательность вестернизированных малин с торшерами, коктейлями и заграничными журналами, особая аура прибалтийского транзита, разор свежих могил с очными ставками над гробом, в котором скрипичный футляр, в нем драгоценности, а в них кощеева смерть, — вся эта пряная таинственность графично контрастировала с акварельными шестидесятническими свиданиями под зонтом, реками озабоченных прохожих на улице и дневной, легальной жизнью лейтенанта ОБХСС Александра Алешина... Советские энциклопедии связывали рождение вскормившего Раппапорта экспрессионизма с неприятием демократической интеллигенцией вещного буржуазного мира. Демократическая интеллигенция советских органов сыска категорически не принимала наступающий буржуазный мир, била его по длинной волосатой лапе, не давая отдыху, но давая срок. Это позволило завершить отечественный черный фильм дрожащих теней, нервных рук, тяжких сомнений и уникальных для нашего кино человеческих унижений свежеотмытым советским троллейбусом и семейным счастьем эстонской Кармен» (Горелов, 2018).

Кинокритик С. Кудрявцев писал о «Двух билетах на дневной сеанс» в более академической манере: «В первых эпизодах ленты словно происходит прощание исполнителя (А. Збруева – А.Ф.) с тем типом ироничного, раскованного парня, лишь путешествующего по жизни, которого он играл до тех пор. Ведь поначалу и Алёшину его работа в правоохранительных органах кажется беззаботным странствием в поисках романтики. … По случайности (точнее – по собственной нерасторопности) Алёшин устанавливает связь с преступниками – и отныне должен исполнять роль их сообщника. А актёру приходится играть два характера в одном, поскольку, изображая преступника, Алёшин не перестаёт быть самим собой. Вряд ли тут можно было обойтись привычной типажностью. Она пригодилась Збруеву только в качестве маскировки под бывалого блатного типа, связанного с уголовным миром. Но за этим внешним рисунком роли актёру удался не в меньшей степени второй план – характер человека собранного, мужественного,

ловкого, сумевшего раскрыть планы преступников. И играя две ипостаси Алёшина, он сам как будто менялся и взрослел на глазах» (Кудрявцев, 2007).

Зрители XXI века с удовольствием вспоминают этот фильм:

«Один из лучших фильмов шестидесятых годов для понимания того времени. Фильм сделан с большой искренностью, мастерством и верой в идеалы, верой в то, что мир можно улучшить, а человека перевоспитать. Такое мироощущение было характерно для шестидесятых годов, ведь тогда советским людям было обещано построение к 1980 году коммунистического общества, то есть общества без денег, общества без преступности и вообще общества справедливости и чуть ли не рая земного, – осуществления вековой мечты человечества, как тогда говорили. Многие в это верили... Правда, по здравому размышлению становилось понятно, что коммунизм это абсолютная утопия, никогда не осуществимая сказка. Ибо эгоизм, жадность, стяжательство глубоко укоренены в природе человека и переделать его нельзя. Есть, конечно, добрые, альтруистичные, бескорыстные люди, готовые снять с себя последнюю рубашку ради помощи ближнему, ради других, но таких сознательных, идеальных людей конечно же меньшинство. А вот в тогда, в 60–е года, была вера, что общество не стяжательства и справедливости создать вполне возможно и для этого надо всего лишь переловить всех преступников, то есть предпринимателей, которые хотят иметь денег больше, чем все остальные советские люди и для этого организовывают подпольные цеха для производства товаров народного потребления. Не понимали тогда, что предпринимательство это не только жажда наживы, но и способ обеспечить товарное изобилие, которого в совке никогда не было и все товары, начиная от мыла и кончая одеждой и мебелью были в страшном дефиците... Смотрим этот талантливо сделанный фильм, вспоминаем то оптимистичное время несбыточных надежд и веры в светлое будущее. Ну, а тем, кто тогда еще не родился можно пожелать поглубже понять и вникнуть в то время. Этот фильм очень подходит для такого понимания, так как сделан вполне честно» (В. Баландин).

«На редкость удачный фильм с профессиональной точки зрения. Если, конечно, не обращать внимания на многочисленные совковизмы. Я бы поставил этот фильм в ряд лучших детективных фильмов Европы и Америки за все шестидесятые года» (Владимир).

«Действительно роскошный атмосферный детектив. Ах, какая здесь Чурсина с эстонским акцентом!» (Лиз).

«Фильм безусловно хорош, его хочется смотреть и пересматривать... Сюжет выстроен по интересной и неординарной схеме, жулики "пошли" в науку, Сабодаж "переживает" за диссертацию Лебедянского (разговор с Алешиным), что–то подобного сразу не припоминается. Линия завлаба – самая интересная, она остра и динамична, очень темпераментно играет прекрасный Никита Подгорный (нравится его монолог про одиночек в науке, его правда). Хорош (как всегда) Збруев, понравились Чекан и Чурсина» (Эдв).

Тайна «Черных дроздов». СССР, 1984. Режиссер Вадим Дербенев. Сценаристы Валентина Колодяжная, Елизавета Смирнова (по мотивам романа Агаты Кристи "Карман, полный ржи"). Актеры: Ита Эвер, Владимир Седов, Всеволод Санаев, Любовь Полищук, Юрий Беляев, Елена Санаева, Андрей Харитонов, Наталья Данилова, Елена Ивочкина, Эльза Радзиня, Александр Пятков, Алла Чернова, Ирина Мазуркевич, Борис Новиков, Тамара Носова, Владимир Зельдин, Мария Барабанова, Лембит Ульфсак, Юрий Мороз, Нина Агапова, Вероника Изотова, Светлана Немоляева и др. **35,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер и оператор Вадим Дербенев (1934–2016) за свою карьеру поставил около тридцати фильмов и сериалов, среди которых были и три зрительских хита – «Женщина в белом» (1981), «Змеелов» (1985) и «Тайна «Черных дроздов» (1984), которые вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Но режиссером детективов и иных остросюжетных лент Вадим Дербенев стал во второй половине своего творческого пути. А начинал он как «оттепельный» лирик (оператор фильма «Человек идет за солнцем», режиссер и оператор «Путешествия в апрель»).

Советские кинокритики отозвались на «Тайну «Черных дроздов» сдержанно, отметив, например, «старательность и добросовестность исполнения, режиссуры и съемок хорошо сочетаются со всем, пусть несколько наивным и чуть старомодным, детективным миром, в котором сюжет разработан с исключительной обстоятельностью (Аронов, 1984: 38).

Андрей Зоркий (1935–2006) подошел к фильму В. Деребенева довольно снисходительно, в преамбуле указав, что показ реалий заграничной жизни – задача для советских кинематографистов изначально трудная, и огрехи тут неизбежны. А далее кинокритик посетовал на то, что «определенным проигрышем экранизации стал, к сожалению, и образ мисс Марпл (Ита Эвер) … И дело здесь не в актрисе, а в том, что в киносюжете достаточно вяло разыграна ее партия» (Зоркий, 1984: 9).

Сегодняшние зрители относятся к этой ленте довольно тепло:

«Фильм есть в моей фильмотеке. Смотрел несчетное количество раз и все равно мало! Игра актеров – невозможно оторваться. Правдивы, красивы, талантливы. Нравится Елена Санаева. Ну до чего же хорошо ведет свою партию. А Эльза Радзиня. Сдержанная, умная, пожилая англичанка. "У старых грехов длинные руки". Если бы все не раскрылось – так наверное и унесла бы с собой эту правду "Тайну черных дроздов"» (Ирина).

«Хоть и не шедевр, но смотрится фильм бесконечно приятно. Даже эта, далекая от совершенства постановка, лишний раз подтверждает, что "наши" в свое время умели экранизировать иностранную литературу подчас лучше сограждан великих писателей. Допускаю, что наши постановки близки нам сугубо эмоционально, но все–таки… А как хороши в нашей экранизации актеры! И блестящий Харитонов, и сдержанный Беляев, и старлеточная Полищук, а Носова, а Новиков!» (Лика).

Операция «Кобра». СССР, 1961. Режиссер Дмитрий Васильев. Сценаристы В. Акишин, Игорь Луковский, Дмитрий Васильев. Актеры: Василий Макаров, Олег Жаков, Леонид Чубаров, Сталина Азаматова и др. **35,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Ровесник XX века – режиссер Дмитрий Васильев (1900–1984) за свою режиссерскую карьеру в кино поставил (самостоятельно) с десяток фильмов, некоторые из которых («Тайна вечной ночи», «Над Тиссой») имели немалый зрительский успех. Шпионский детектив «Операция «Кобра» также относится к этому числу.

…Доблестные советские пограничники срывают операцию Кобра», организованную западными спецслужбами…

Любопытно, что эта и сегодня находятся зрители, которые готовы спорить об этой наивной ленте.

«За»:

«Фильм понравился. Шпионы на высоте. Изобретательны, артистичны, хитры, коварны. Наши тоже, не дураки. … В фильме показан богатейший животный мир Памира снежный барс, его пристрелил пограничник, кобры, филины… Фашистский гад натравил кобру на нашу красавицу, и змея ее смертельно укусила. Но наш доктор Жаков успел сделать вакцину против яда кобры. … А враги, под видом филинов, в реактивных ранцах (видел такие в документальном фильме про шпионскую технику, пресловутый Бонд только через семь лет в таком ранце полетел, шифровались английские конспираторы, а мы открыто их технику показывали) перелетали нашу священную границу, но были сбиты меткими выстрелами наших героев–пограничников. Слава советским пограничникам, оберегавших мирную жизнь огромного СССР!» (Алекс).

«Фильм прекрасен, начиная с заставки. А собачка–шпион, с фотоаппаратом, резидент–наводчик с дыхательной трубкой, прекрасный животный мир гор!» (Алексан).

«Картина от начала и до финала держит в неослабном напряжении. Происходит это по причине почти полной непредсказуемости сюжета, что для фильмов про шпионов, само по себе – уже достижение. К несомненным плюсам стоит отнести неординарность 'шпионских фенечек, начиная от собаки–диверсанта и заканчивая совершенно фантастическим финалом. … Дополнительный балл можно поставить за оригинальность идеи, за отличную актёрскую игру, за чёткую последовательность событий. Но главное – за то, что шпионы на высоте, да и 'наши' не подкачали!» (Фридмон).

«Против»:

«На сегодняшний взгляд фильм, конечно, очень слабенький и наивный. Смотрел я его давно, помню красивую актрису Сталину Азаматову в роли Лютфи, время от времени подвергающуюся нападениям местной фауны, от барса до кобры, и всегда вовремя спасающего ее лейтенанта Умарова с безотказным пистолетом Стечкина. И злодея Отто Грига тоже помню, и этот полет шпиона на реактивном ранце, сбитого бдительным пограничником. Подобные сюжеты кочевали тогда из одного детектива в другой и порой служили материалом для литературных пародий» (Б. Нежданов).

Часы остановились в полночь. СССР, 1959. Режиссер Николай Фигуровский. Сценаристы Алесь Кучар, Николай Фигуровский. Актеры: Рита Гладунко, Дмитрий Орлов, Евгения Козырева, Юрий Боголюбов, Евгений Карнаухов, Анатолий Адоскин и др. **34,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Фигуровский (1923–2003) поставил всего шесть фильмов, из которых настоящий зрительский успех выпал на «военно–разведческую» ленту «Часы остановились в полночь», фильм для детей «Дети партизана» и мелодраму «Весенние грозы».

Михаил Костальцев пишет о фильме «Часы остановились в полночь» так: «В 1950-х на сцене Национального академического театра имени Я. Купалы шел спектакль «Это было в Минске» по пьесе Алеся Кучара. На ее основе он и создал сценарий фильма «Часы остановились в полночь». … На сцене Вильгельма фон Кауница (Кубе) играл Владимир Владомирский. В кино садиста-философа, раздающего детям конфеты накануне их казни, потрясающе воплотил Дмитрий Орлов, один из основателей Национального академического драматического театра имени М. Горького. Исполнительницу главной роли, актрису Купаловского театра Маргариту Гладунко, режиссеру Николаю Фигуровскому пришлось отстаивать: художественный совет был против. Но режиссер точно знал, чего хочет от персонажа — открытости и ранимости. Такой ее зрители и полюбили» (Костальцев, 2019).

Мнения сегодняшних кинозрителей об этом фильме, как обычно, разделились на «за» и «против».

«За»:

«Недавно была возможность пересмотреть этот чудесный фильм. Просто незаслуженно забыт талантливый фильм с потрясающей актрисой Ритой Гладунко» (Раиса).

«Отличный фильм, поставленный на реальных фактах, пусть и несколько наивный, но я лучше буду смотреть такие фильмы чем современную чепуху… Раньше советские фильмы показывали нам, каким должен быть человек… А кто скажет мне о чем вообще современные фильмы и какие моральные ценности она проповедуют? Ведь есть же у искусства воспитательная функция, так что воспитывают в современной молодежи эти фильмы?» (Иван).

«Неизгладимое впечатление на всю жизнь оставил просмотр этого фильма зимой 1959 года… Да будет всем известно, что фильм в кинотеатре демонстрировался цветным, прекрасно помню жаркий пылающий камин с раскаленными в нем щипцами и угрозой пытки ими, тем было ужаснее воздействие на зрителя цветной реальной картинкой, и – не только этим эпизодом. … Жаль, что при редкой демонстрации фильма по TV показывают дубликатный черно–белый вариант, а не цветной» (Лирик).

«Против»:

«Какую чепуху заставляли смотреть народ коммунисты СССР. Сколько поколений испорчено это идеологией» (Матиас).

Мертвый сезон. СССР, 1969. Режиссер Савва Кулиш. Сценаристы Владимир Вайншток, Александр Шлепянов. Актеры: Донатас Банионис, Ролан Быков, Сергей Курилов, Геннадий Юхтин, Бруно Фрейндлих, Антс Эскола, Леонхард Мерзин, Эйнари Коппель, Маури Раус, Владимир Эренберг, Юри Ярвет, Анда Зайце, Светлана Коркошко, Лаймонас Норейка и др. **34,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Савва Кулиш (1936–2001) поставил всего шесть полнометражных игровых фильмов. Самым известным из них, конечно, был и остается шпионский детектив «Мертвый сезон».

За свою карьеру С. Кулиш поставил не так уж много фильмов («Комитет 19». «Взлет». «Сказки старого Арбата», «Трагедия в стиле рок», «Железный занавес»). И ни один из них не смог превзойти успеха его дебюта – шпионской драмы «Мертвый сезон».

В этой черно-белой картине, снятой в модной тогда манере cinema-verite', Донатас Банионис сыграл резидента советской разведки, пытающегося выйти на след нацистского преступника в одной из западных стран. Сыграл по-своему достоверно, без патетики и сентиментальности.

Ключевым в фильме стал эпизод обмена матерых резидентов на границе «двух миров». Шагая навстречу, двое сильных, харизматичных мужчин лишь несколько секунд глядят друг другу в глаза. Однако этих секунд вполне достаточно, чтобы прочесть сходство судеб профессионалов своего дела…

И все-таки при всей своей «документальности» «Мертвый сезон» сейчас воспринимается, скорее, романтической историей, напоминающей знаменитую песню Б. Окуджавы о комиссарах в пыльных шлемах…

В год выхода в прокат у «Мертвого сезона» были хорошие отзывы в советской прессе.

Кинокритик Александр Караганов (1915–2007) в год выхода «Мертвого сезона» на экран писал, что это «хороший фильм. Он заметно выделяется из потока средних и просто посредственных фильмов, создатели которых больше уповают на остроту сюжета, чем на силу искусства. … Особенно много в этом смысле дает фильму исполнение роли советского разведчика артистом Банионисом. Он создает поразительно емкий образ, каждым своим поступком, решением, мыслью открывая все новые грани характера своего героя» (Караганов, 1969: 2).

Высокую оценку «Мертвому сезону» дал и кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997), отметив, что «ни одна другая разновидность кинопроизведений не ставит своего героя в столь жесткие рамки. Почти все время он находится в исключительной психологической ситуации – на острие ножа. Конечно, сюжетная острота в рассказе о человеке, который все время находится под угрозой смерти, история этого поединка поли, ума, мировоззрения продолжает оставаться весьма существенной стороной фильма, но она, эта острота, ничего не стоит, если за ней не стоит крупный, своеобразный характер. … Развернуть на таком узком пространстве объемный человеческий образ всегда трудная художественная задача» (Ревич, 1969: 140).

Практически все рецензенты обращали внимание высокий психологический уровень актерской игры. К примеру, А. Бейлин обосновано утверждал, что «в «Мертвом сезоне» Банионис раскрылся как актер, наделенный богатым внутренним миром, необыкновенно тонко мыслящий и чувствующий, достоверный во всем – в слове, во взгляде, в движении, в активном действии и в молчании» [Бейлин, 1970, с.78].

Уже в XXI веке киновед Виктор Филимонов в своей энциклопедической статье о творчестве С. Кулиша, думается, вполне резонно заметил, что в «Мертвом сезоне» «со стороны дистанции хорошо ощущается наивный «оттепельный» идеализм не только в толковании фигуры советского разведчика. Некая романтическая окраска ощущается и в идейном пафосе вещи, отстаивающей права человеческой личности перед посягательством на них тоталитарных политических систем. «Боец невидимого фронта» выступает как бы от лица некого совершенно идеального социума, призванного высшими силами справедливо карать зло, распространяющееся в мире» (Филимонов, 2010: 258).

Зрители XXI века по–прежнему высокого оценивают этот фильм:

«Многие из нас, наверняка, смотрели этот фильм сто раз и каждый раз, как первый. Фильм–наблюдение, фильм–размышление, фильм–предостережение… Умный, ни на что не похожий» (Людмила).

«Фильм потрясающий! Наверное, именно посмотрев когда–то этот фильм, прониклась уважением к нашим сотрудникам разведки. Банионис, как всегда само великолепие! Какие у него глаза, какое умное, спокойное лицо и мягкий голос! Истинный Талант! До сих пор пересматривая эту ленту, не могу оторваться от экрана, потому что перехватывает дыхание,

когда вновь вижу сцену обмена разведчиками. Сколько напряжения и неподдельного драматизма» (Джолти).

«Фильм великий. В этом фильме всё совпадает – все прилажено друг к другу – музыка, игра актеров, атмосфера, сценарий. Все выверено, и именно поэтому этот фильм хочется пересматривать до бесконечности. ... Как хорош в этом фильме Донатас Банионис, какой уникальный дуэт с Роланом Быковым! В этом фильме оба актеры продемонстрировали всю глубину своих актерских талантов! Это была не игра, это была целая жизнь!» (О. Дербин).

Дело «пёстрых». СССР, 1958. Режиссер Николай Досталь. Сценаристы Аркадий Адамов, Анатолий Гранберг (по одноименной повести А. Адамова). Актеры: Андрей Абрикосов, Владимир Кенигсон, Всеволод Сафонов, Алексей Грибов, Евгений Матвеев, Владимир Емельянов, Наталья Фатеева, Тамара Логинова, Майя Казакова, Эдуард Бредун, Олег Табаков, Юрий Прокопович, Владимир Емельянов, Иван Переверзев, Михаил Пуговкин и др. **33,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Досталь (1909–1959) прожил всего 50 лет и сумел поставить только пять фильмов. Самым кассовым из них стал «оттепельный» детектив «Дело «пестрых» с целым созвездием популярных актеров. В тысячу самых кассовых советских кинолент вошла и еще одна режиссерская работа Николая Досталя – «Мы с вами где–то встречались».

Советские кинокритики оценили детектив «Дело «пестрых» неоднозначно.

К примеру, кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997) писал, что «идеи, заложенные в повести, давали кинематографу возможность создать не просто занимательную уголовную историю, но и реалистически отобразить жизнь. Зрителей пригласили вступить в обсуждение проблем, волновавших тогда многих, — педагогические, студенческие круги, комсомольские организации. Печать разворачивала кампанию по изобличению «золотой молодежи»... Основная мысль «Дела «пестрых» — любое антиобщественное поведение, любой аморализм «сверху» или «снизу» — стороны одной медали. Мнящие себя интеллектуалами и сверхчеловеками хлыщи из группы Арнольда отлично стыкуются с под-заборниками типа Софрона Ложкина (эту эпизодическую роль с блеском провел М. Пуговкин). Сейчас мы бы, правда, усомнились: такая ли уж прямая связь — от увлечения рок–н–роллом к готовности убивать, однако это спрямление было в духе времени, и неожиданное возникновение в фильме агента иностранной разведки или проще — шпиона, вербующего себе подручных среди шпаны, — черта времени. Уголовный детектив еще боится оторваться от политического; видимо, авторам кажется, что без такого дополнительного штриха они будут выглядеть недостаточно солидными, что ли. ... Задатки в «Деле «пестрых» были, но не реализовались, несмотря на ряд удачных сцен. Фильм стал жертвой распространенной болезни экранизаций. Желание «втиснуть» в сценарий как можно больше материала из повести привело к тому, что скомкались события и не проработались характеры» (Ревич, 1983: 25–26).

Уже в XXI веке кинокритик Денис Горелов резонно писал, что «картина Николая Досталя (1958), как и «Дело № 306» годом раньше, были первыми за 30 лет криминальными детективами (все прочие фильмы делались про шпионов) и отличались от последующих одножанровцев тотальным ощущением тревоги. Кислая мразь ночных электричек, нехороших квартир, пригородных танцплощадок с фонариками, садово–парковых шалманов с татароватыми лярвами–официантками, перемигивание ушлой привокзальной шоферни, работа старых сычей–«законников» под видом безобидных торговцев Птичьего рынка, тихие подмосковные змеюшники за глухими заборами — все это ни на грамм не уравновешивалось озорными физкультурницами в бассейне и воскресными лыжными прогулками под музыку «Доброго утра». ... На плечи принципиальных партийных художников легла сложнейшая задача: перекинуть хотя бы полтяжести за crime–time на центровую позолоченную молодежь. За тем дело не стало. В ласковые сети марьинорощинского Мориарти по кличке Папаша (В. Емельянов) торопились пуще других мотыльки из академических семей, богемные пузанчики и гнусные студенты» (Горелов, 2018).

Сегодня «Дело «пестрых» вызывает разноречивые зрительские мнения:

«Многие сейчас считают, что фильм "не очень" – чаще всего люди моложе 40! А что они хотели от событий середины пятидесятых, когда страна еще только начала подниматься из руин? Пусть лучше посмотрят фильм повнимательней, как герои живут и какая у них обстановка, как они одеты и обуты! Посмотрят внимательно на работников уголовного розыска, которые не только занимаются раскрытием преступлений, но и стараются помочь людям – сейчас редко такое увидишь в современных фильмах!» (Игорь).

«Фильм хорошо снят в техническом плане. А вот его художественный уровень заметно отстаёт от технического. Слабоватая сценарная проработка вкупе с режиссурой, которую трудно назвать иначе как примитив. Целый ряд замечательных актёров не в силах тут ничего изменить в лучшую сторону… Всё очень притянуто, неестественно, фальшиво. Выглядит как искусственное нагнетание страстей… Одна из самых слабых картин советского периода, которые доводилось видеть» (Лукьян).

«Из любопытства пересмотрел сейчас этот фильм… Слабый, герои очень схематичные. Музыка кажется слишком громкой и назойливой, но это характерно для многих фильмов 50–х годов. У всех отрицательных персонажей биография просто на лице написана. В том числе и у пресловутой Зойки. Невооружённым взглядом видно девушку на букву "б", хотя кому–то, похоже, нравится. Впрочем, то же самое и у положительных. … И ещё характерный штамп старых советских детективов: в сюжете, откуда ни возьмись, нарисовался иностранный шпион с лицом Переверзева» (Б. Нежданов).

«Сценарий бредовый, как обрывки разных плакатов, журналов, газет и афиш на макулатуру, режиссура комканая, невнятная. Артисты хорошие, всех жалко, всем медали и бесплатное молоко, что отыграли. Композитор испортил еще больше этот кошмар. Музыка на уровне озвучивания стихов Гаврилы Ляписа–Трубецкого. Надо еще умудриться такое сочинить появление "шпиона" вааще на десерт» (Грачи).

Дело № 306. СССР, 1956. Режиссер Анатолий Рыбаков. Режиссер Анатолий Рыбаков. Сценаристы Матвей Ройзман, Сергей Ермолинский (по повести М. Ройзмана). Актеры: Борис Битюков, Марк Бернес, Татьяна Пилецкая, Константин Нассонов, Ада Войцик, Максим Штраух, Людмила Шагалова, Валентина Токарская, Евгений Весник и др. **33,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Анатолий Рыбаков (1919–1962) прожил, в общем–то, очень короткую жизнь, успел поставить всего четыре игровых фильма, из которых настоящий зрительский успех выпал только на «оттепельный» (правда, с существенным влиянием тематики «холодной войны») детектив «Дело № 306» и драму о летчике «Цель его жизни».

В год выхода детектива «Дело № 306» в прокат советские кинокритики встретили его рецензиями, в которых порой высказывались полярные мнения.

К примеру кинокритик Галина Кожухова (1933–2009) была убеждена, что «к просчетам фильма можно отнести и то, что убийца в конце концов оказывается шпионкой. Тем самым сценарист «обкрадывает» замысел, обедняет тему: борьба милиции с преступниками – задача сама по себе важная и ответственная» (Кожухова, 1956).

Однако с этим мнением был категорически не согласен журналист и кинокритик Григорий Тертышник (1915–1985), посчитавший, что «посмотрев картину, зритель убеждается в том, что связь вражеских разведчиков с преступным миром вполне закономерна. На кого же им можно опереться, как не на бандитов, морально разложившихся субъектов и прочих негодяев, которые не перевелись еще у нас?» (Тертышник, 1956).

С Григорием Тертышником был солидарен и кинокритик М. Сашин, утверждавший, что «артистка Токарская сумела нарисовать отвратительный облик диверсантки, раскрыть ее продажность, циничность и жестокость и аморальность, умение маскироваться» (Сашин, 1956).

Киновед Валентина Колодяжная (1911-2003) считала, что «Дело № 306» «значительно лучше других приключенческих картин… Фильм занимателен, крепкая фабула рассказывает о благородной и сложной работе советских следователей, распутывающих загадочное дело. Действие развивается стремительно; большей частью события вытекают друг из друга и

имеют внутреннюю логику. Многие события обрисованы достаточно полно, благодаря этому могли быть вскрыты мотивы поступков действующих лиц, и зритель увидел не информацию о происшествиях, а художественно воссозданную действительность, ряд хорошо очерченных характеров. Правда, встречается и «литературщина», отдельные события несколько неправдоподобны. Так, следователь (артист Б. Битюков) с невероятной легкостью выясняет фамилию женщины, которую неизвестные пытались убить (артистка А. Войцик), он долго игнорирует Грунина (артист Е. Весник), который сознался, что видел шофера-преступника, и т. д. Кое-что для зрителя, так и остается загадкой. Какую роль сыграла такая улика, как неоднократно упоминаемый тюбик синего кобальта — неизвестно.

Но это лишь отдельные недостатки. В целом фильм убедителен, его фабула отличается четкой и логичной структурой. События умело сгруппированы, до самого конца растет драматическое напряжение. В фильме пять четких, крупных событий: первоначальное расследование загадочного преступления, выяснение роли Иркутовой (артистка Л. Шагалова), расследование обстоятельств, предшествовавших покушению на убийство Некрасовой, борьба с Груниным и, наконец, разоблачение шпионки ... И в то же время судьбы почти всех действующих лиц тесно переплетены. Каждое из крупных событий значительно и многообразно: оно включает в себя дополняющие друг друга элементы. ...

[Но] последнее крупное событие фильма — разоблачение шпионки Карасевой-Тотгаст, пожалуй, наиболее слабое место фильма. Действие развивается здесь скачками, в ходе событий отсутствуют многие необходимые звенья. В. Токарская частично спасает положение в одном превосходно задуманном сценаристами, насыщенном драматическими перипетиями эпизоде допроса-поединка. Желая обмануть следователей, Карасева играет разные роли: вначале она притворяется оскорбленной незаслуженным арестом; затем разыгрывает отчаяние честной женщины, случайно задавившей человека; когда и эта ложь выясняется, она держит себя как нахальная, дерзкая уголовница; и, наконец, полностью разоблаченная, отказывается от притворства. Актерская задача была здесь интересной, и В. Токарская с блеском показала все превращения своей героини. ...

Несомненно, «Дело № 306» гораздо интереснее других приключенческих фильмов последнего времени, но и этот фильм еще далеко не совершенен» (Колодяжная, 1956: 40-41).

Сегодняшние зрители по–прежнему с жаром обсуждают «Дело № 306»:

«Фильм действительно очень хороший, особенно на фоне многих детективов той поры. Сюжет лихо закручен и в то же время вполне правдоподобен. Бравые милиционеры проницательны (как нужно), но для достижения цели им приходится потрудиться (что в советских детективах бывает не всегда). Среди актёров лучшая, безусловно, Токарская» (И. Ивлев).

«Фильм, конечно, очень наивный и предсказуемый, как и все фильмы 50–х годов («Дело "пёстрых"», «Дело Румянцева», «Над Тиссой» и т.д.). Смотришь и уверен, что наша родная советская милиция всё равно обязательно поймает преступников, посадит их в тюрьму, а награбленное отдаст обокраденным. Да здравствует мир во всём мире, за светлое процветание социализма и построение коммунизма! ... Но это всё понятно, фильмы снимались по Госзаказу... Но всё равно фильм отличный, наивненький, но отличный. Благодаря сюжету и великолепному актёрскому составу, благодаря их гениальной актёрской игре и умным, содержательным диалогам сценаристов... Фильм держит в напряжении. И самое главное, после его просмотра не чувствуешь себя облитым грязью, чего я, естественно, не могу сказать про современное "милицейское" кино. Как всегда бесподобен Марк Наумович Бернес, поклонником которого я являюсь» (Виталий).

Огарёва, 6. СССР, 1981. Режиссер Борис Григорьев. Сценарист Юлиан Семёнов. Актеры: Василий Лановой, Георгий Юматов, Евгений Герасимов, Всеволод Кузнецов, Дмитрий Джаиани, Гия Бадридзе, Всеволод Ларионов, Иван Рыжов и др. **33,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Борис Григорьев (1935–2012) поставил 15 фильмов разных жанров, многие из которых («Пароль не нужен», «Приступить к ликвидации», «Петровка, 38», «Огарева, 6») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. Однако главным его

кинохитом стала детективная дилогия «Петровка, 38» (53,4 млн. зрителей) и «Огарева, 6» (33,4 млн. зрителей).

Как и «Петровка, 38», детектив «Огарева, 6» нравятся и кинозрителям XXI века:

«Классический детектив. Мне понравился! Лановой, Юматов, Герасимов, Кузнецов и Бадридзе сыграли в этом фильме на отлично!» (Милез).

«Очень качественный отечественный детектив. Смотришь количество зрителей посмотревших фильм в СССР – 33 млн. и диву даешься! Такие результаты современному блокбастеру со спецэффетами даже и не снились! Ни американскому, ни отечественному! Замечательно построен сценарий Ю.Семеновым, кстати, написанный еще в 70–е годы, задолго до андроповских разоблачений. Безупречна игра актеров» (В. Александров).

«По–моему, очень хорошей игрой многих актёров, даже не особенно известных. Яркие характеры злодеев Пименова и Кожаева. Последний – олицетворение Злого Зла. Черный, заросший. Вспомните, как он яростно ринулся на Костенко! С ним с трудом справились два охранника. И с какой злостью он хватал ручку и расписывался, и как гневно он отвечал Садчикову и Костенко. Никакого страха, никакой осторожности. Инфернальный злодей. А господин Пименов? Простое русское лицо, речь, привычки, – и чёрная душа, злые мысли, гадкие дела» (А. Ромадин).

«Великолепный фильм о работе советской милиции... Снова работает незабвенная тройка – Костенко (он уже полковник), Садчиков и Росляков (ушедший в ОБХСС). Отличные, запоминающиеся диалоги рапирного характера, настоящие словесные поединки, написанные Ю. Семеновым. ... В картине много крылатых фраз, которые запоминаются. Вообще, дилогия режиссера Бориса Григорьева ... очень важна для того времени. Эти фильмы, с виду – обычные милицейские детективы, продемонстрировали то, чего в СССР не должно было быть: проституцию (сцена с Надей, подругой Читы), наркоманию (когда Сударь просит "марафету"), фарцовку, подпольные цеха, обогащение "власть имущих" (сцены с Пименовым), экономические преступления, нечестность милиции (сцена когда полковник Сухишвили отчитывает своего коллегу за то, что невиновный отсидел срок) и т.п. Я удивлялся – как пропустили эти фильмы в прокат? Сейчас они важны как зеркало того времени» (А. Гребенкин).

Десять негритят. СССР, 1988. Режиссер и сценарист Станислав Говорухин по повести А. Кристи). Актеры: Татьяна Друбич, Александр Кайдановский, Людмила Максакова, Владимир Зельдин, Михаил Глузский, Александр Абдулов, Алексей Жарков, Анатолий Ромашин, Алексей Золотницкий, Ирина Терещенко, Фёдор Одиноков. **33,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Станислав Говорухин (1936–2018) поставил 19 полнометражных игровых картин и сериалов, пять из которых («День ангела», «Белый взрыв», «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо», «Контрабанда», «Десять негритят») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. И это без учета его телехитов, включая «Место встречи изменить нельзя».

Пожалуй, «Десять негритят» – это вторая (после сериала «Место встречи изменить нельзя») по популярности и востребованности работа С. Говорухина. Интерес к этому мрачному детективу, собравшему целый букет отечественных звезд первой величины, не пропадает и сегодня.

К примеру, кинокритик Евгений Нефёдов пишет, что надо отдать должное С. Говорухину «и в отличном подборе исполнительского ансамбля (сплошь таланты первой величины!), и в искусстве нагнетания саспенса, выдающем знакомство с лучшими иностранными триллерами: от постановок Альфреда Хичкока до... итальянских «джалло» с их неизменными маньяками, тянущими руки в перчатках к очередной жертве. Скрупулёзность подхода позволила не допустить бросающихся в глаза анахронизмов и добиться выверенности психологических реакций людей, попавших в жуткие обстоятельства. ... И, между прочим, сложно не усмотреть проявление горькой иронии судьбы в том, что этот престарелый актёр сумеет пережить (отпраздновав столетний юбилей!) многих своих партнёров по съёмочной площадке» (Нефедов, 2016).

А кинокритик Владимир Гордеев убежден, что «говоря о достоинствах фильма, обязательно стоит упомянуть, что Говорухин, крепко держа в руках линии сюжета, не чурается и визуальных изысков. В фильме есть эффектные ракурсы, камера иногда берет на себя функцию глаз какого–либо персонажа и пристально всматривается в ближнего своего, подозреваемого–осУжденного. А как по–импрессионистски ярко и закатно–оранжево высвечивается лицо Татьяны Друбич, когда смутная тень потенциального убийцы медленно скользит вдоль ее окна и устраняет со стекла блики заходящего солнца! Но самая крутая сцена — ночной кошмар Кайдановского. Снятая на ручную камеру, эта монохромная сцена коротка и тревожна, как сон любого алкоголика. Она удушлива и страшна, в ней передан тот бессмысленный, полуосознанный порыв куда–то двигаться, тогда как реалии сна кошмара тебе двигаться не дают, чиня всяческие препоны — от внешних объектов до какой–то странной внутренней беспомощности. За одну только эту сцену фильм заслуживает высокой оценки. … "Десять негритят" — это развлекательный фильм высокой пробы, образчик детективного жанра» (Гордеев, 2007).

У этого фильма С. Говорухина и сегодня масса поклонников:

«Необыкновенный фильм. Гениальная, неподражаемая игра актёров. Мастерски передана обстановка и снят остров. А музыка – это просто что–то божественное! Настолько точно подобрана и настолько острая, что весь фильм держит в напряжении. Ну и, конечно же, Владимир Зельдин! Неподражаемый, сдержанный, мудрый!» (С. Бабанов).

«То как Станислав Сергеевич умеет работать с актёрами, просто непередаваемо. Какими гранями засверкали таланты уже давно известных артистов в этом фильме. Михаил Глузский, играющий старого генерала, пришедшего к полному духовному опустошению и ждущего смерти, как избавление от мук совести. Людмила Максакова играющая святошу, губящую жизнь несчастной девушки, не выпуская Библию из рук. А как Александр Абдулов сыграл совсем небольшую роль обнаглевшего от безнаказанности "беспечного ездока", на чьей совести две детские жизни» (Андрей).

«Думаю, что фильм и книга достойны друг друга. Более того – сами сюжет, идея "Негритят" считаю шедевральными. Именно "Десять негритят" Кристи и "Собака Баскервилей" Конан Дойла для меня – лучшие детективные истории. Сам фильм по–настоящему мастерский со всех точек зрения. Но особо выделю, конечно же, Зельдина. Вот здесь, полагаю, что образ судьи в фильме более удачен, чем в книге. В своем романе Кристи постоянно подчеркивает его злобность, ехидство, неприятную внешность. В картине же Говорухина Зельдин выглядит как вполне респектабельный почтенный джентльмен – обходительный, учтивый, спокойный. И от этого, учитывая, кем он оказывается в конце, данный образ только выигрывает. … «Десять негритят» небанальны – и это самое главное, что делает данное произведение гениальным» (А. Лукьяненко).

В 26-го не стрелять. СССР, 1967. Режиссер Равиль Батыров. Сценаристы: Эдуард Арбенов, Равиль Батыров, Лев Николаев (по роману Э. Арбенова и Л. Николаева "Феникс"). Актеры: Туган Режаметов, Александр Попов, Каарел Карм, Светлана Норбаева, Стяпонас Космаускас, Харийс Лиепиньш и др. **32,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Равиль Батыров (1931–2014) за свою жизнь поставил 13 фильмов («Яблоки сорок первого года», «Любовь и ярость», «Вина лейтенанта Некрасова» и др.), два из которых («В 26-го не стрелять» и «Ждем тебя, парень») смогли попасть в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Берлин 1943 года Советский разведчик становится инструктором секретной разведшколы нацистов и передает в Москву важнейшие сведения…

«В 26-го не стрелять» – яркий пример шумного успеха в советском прокате фильма без звездных имен, да еще и региональной студии «Узбекфильм». Причина успеха, на мой взгляд, была не только в военно–шпионской теме, но и в довольно крепкой сценарной основе.

В год выхода фильма «В 26-го не стрелять» кинокритик Татьяна Иванова похвалила фильм, отметив, что «успех детективного фильма решает, в конечном счете, не детективная интрига. Она — обязательное условие успеха, но еще не гарантия его. Картина, о которой идет речь, — хорошая детективная картина» (Иванова, 1967).

Да и зрителям XXI века, похоже, все еще нравится эта лента:

«Фильм очень хороший и захватывающий. Даже через много лет память об этом фильме возвращает меня во времена моего детства и юности, где было мужество и отвага, смелость и доброта, ответственность за порученное дело и за судьбу других людей. Очень тяжелый, но светлый фильм. Большое спасибо его создателям и всем кто над ним работал» (А. Лунев).

«Интересная, хорошо закрученная, динамичная картина, отличные актеры. Экзотичен сюжет: предатели–туркестанцы, сотрудники нацистских органов; героический советский разведчик–узбек, сознательно жертвующий собой, чтобы состоялась важная военная операция; влюбленная в него секретарша крупного нацистского чина, так глупо попавшаяся с копиркой и заплатившая за эту глупость жизнью. ... В общем и целом – очень достойный фильм» (Руссе).

Груз без маркировки. СССР, 1985. Режиссер Владимир Попков. Сценарист Владимир Мазур. Актеры: Алексей Горбунов, Тыну Карк, Юрий Григорьев, Арнис Лицитис, Гедиминас Гирдвайнис, Гиви Тохадзе и др. **32,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Попков (1941–2007) за свою карьеру поставил 20 фильмов, но обычному зрителю и, уверен, большинству кинокритиков, его фамилия ни о чем не говорит. И вспомнить, что именно он поставил довольно популярные приключенческие ленты «Сердца трех» (1992) и «Графиня де Монсоро» (1998) смогут наверняка очень немногие...

Приключенческий фильм «Груз без маркировки» (1985) – самая кассовая работа Владимира Попкова (и единственная у него, вошедшая в тысячу самых популярных советских кинолент), оставившая за собой в списке кинохитов СССР не только «Белое солнце пустыни» (34,5 млн. зрителей), но и «Ошибку резидента» (35,4 млн. зрителей)...

Сегодня это кажется удивительным, ведь «Белое солнце пустыни» давно уже вошло в «золотой фонд» советского кино, а о «Грузе без маркировки» помнят разве что его самые горячие фанаты...

В год выхода фильма на экраны советские кинокритики «Груз без маркировки» без энтузиазма.

К примеру, в журнале «Советский экран» отмечалось, что «сюжет картины развивается динамично, действие захватывает своим накалом... Но логика сюжетных мотивировок порой грешит натяжками. Пожалуй, здесь и спрятано самое слабое звено картины. ... Случайности, случайности... Конечно, они подталкивают сюжет, но, увы, от них страдает убедительность разработки человеческих характеров» (Перлов, 1984: 10).

Да и сегодняшние кинозрители от «Груза без маркировки» далеко не в восторге:

«Обыкновенный советский пропагандистский фильм! Больше всего раздражает эта нудная музыка в нем» (С. Бесфамильный).

«Наивный советский боевик. Много динамики, мало смысла. Все предсказуемо. Наверное, в свое время был интересен. Сегодня, вряд ли. Некоторые фразы героев вообще выглядят комично. А ну ка: «Любой иностранный банк охотно принимает советскую валюту». Просто идеологический перл» (И. Нилыч).

Но и сейчас встречаются сторонники этого фильма:

«Отличный боевичок! Все–таки советский кинопрокат был на высоте! И фильмы снимали отличные! В который раз убеждаюсь в этом!» (Алекс).

Сотрудник ЧК. СССР, 1964. Режиссер Борис Волчек. Сценаристы: Борис Волчек, Александр Лукин, Дмитрий Поляновский (по мотивам одноименной повести А. Лукина и Д. Поляновского). Актеры: Александр Демьяненко, Евгений Евстигнеев, Владимир Кенигсон, Валентина Малявина, Олег Ефремов, Владимир Заманский и др. **32,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Начинавший свою творческую карьеру как оператор (к примеру, многих картин Михаила Ромма), режиссер Борис Волчек (1905–1974) успел поставить всего

три ленты («Сотрудник ЧК», «Обвиняются в убийстве» и «Командир счастливой «Щуки»), и все они вошли в тысячу самых популярных фильмов СССР.

Фильм «Сотрудник ЧК» снимался в оттепельные времена, когда советское искусство старательно создавала романтичную мифологию об отважных «комиссарах в пыльных шлемах» и честных и преданных революционным идеалам чекистах – «с чистыми руками и горячим сердцем»…

В своей рецензии, опубликованной на страницах журнала «Искусство кино» кинокритик Константин Щербаков отметил, что в фильме «Сотрудник ЧК» актеры Александр Демьяненко и Валентина Малявина делают своих персонажей «близкими нам, живыми. В тексте их ролей не столь уж много банальностей, но даже там, где они есть (к примеру, первое робкое объяснение героев в любви), Малявина и Демьяненко с честью выходят из положения, заполняя своей неподдельной искренностью драматургические пустоты. … А вот у В. Кенигсона, как ни пытается он остаться достоверным в роли руководителя городских чекистов…, прописные истины и звучат как прописные: есть предел актерских возможностей в домысливании несовершенной драматургии.

… Что же касается исполнения Олегом Ефремовым роли Илларионова, то здесь все обстоит несколько сложнее. Ибо именно с этим характером в первую очередь, по замыслу авторов, входит в фильм остросовременная проблематика, возникает мысль о необходимости доверия к человеку, о нетерпимости подозрительного отношения к нему, о том, что следственные органы должны быть осторожны н бережны к людям, что никто не простит им, если заодно с виновным пострадает невинный. Мысль эта… прозвучала в фильме излишне общо, слишком лобово, не тонко. «Лес рубят — щепки летят!» — выкрикивает Илларионов — Ефремов, а вам делается даже немного досадно оттого, что этот умный, необычайно чуткий к малейшей фальши актер «пережимает», поддавшись примитиву драматургии, удовлетворяется порой приблизительными психологическими решениями.

Хотя, и об этом тоже нужно сказать, актером найдено многое. Убедителен внешний облик: недоверчивая и злая непримиримость взгляда, взвинченность, напряженность жестов, выдающая постоянную готовность выхватить револьвер из кобуры и палить, даже не разобравшись толком, уместна в данном случае пальба или, может, лучше и не налить вовсе. В некоторых сценах Ефремов доносит до нас тупую, хотя и субъективно честную прямолинейность Илларионова, основанную на непоколебимой уверенности, что если из десятерых арестованных один окажется врагом, то его, Илларионова, деятельность можно считать безоговорочно оправданной. И вы разделяете гневную иронию, гражданский пафос актера. … Исключает ли острота традиционного приключенческого сюжета беспокойные, истинно современные раздумья художника над событиями тех огненных лет? Фильм «Сотрудник ЧК» не дает на этот вопрос ответа до конца отрицательного. Однако лучшие эпизоды картины доказывают, что такой ответ возможен. И, добавим, необходим» (Щербаков, 1965: 38-39).

Сегодня кинозрители XXI века продолжают спорить об этом фильме, разделяясь во мнениях на «за» и «против»:

«За»:

«Очень хороший фильм с прекрасными актерами. И сейчас смотрится с интересом» (Тамара).

«Смотрел в далёком детстве, пересмотрел вчера, будто, впервые. Политики и соответствия истории касаться не стану принципиально. … Сюжет профессионально сбалансирован. Основная линия приключенческая, в нужной пропорции в неё ввинчена любовная. Она вполне естественна, ведь, главные герои молоды. Сюжет идеологически выдержан, и это не упрёк с моей стороны. На какие–то откровения о гражданской войне, как А. Аскольдов в своем «Комиссаре» авторы не замахивались. … Фильм очень понравился. И по манере подачи материала нисколько он не постарел» (Михаил).

«Против»:

«Признаюсь, я давно не видела такой плохой постановки. Дело не в идеологии. Ну, невозможно это смотреть серьезно. Непродуманный поверхностный сюжет, местами просто до невозможности. Персонажи условные донельзя. … играют здесь хорошие актеры. Но играют плохо. И не потому, что не могут, а такое впечатление, что не пытаются играть,

потому не воспринимают происходящее всерьез. Ну, разве что Демьяненко, Малявина и Евстигнеев еще более–менее стараются. Ефремов неубедителен, его персонаж плоский, Заманский карикатурен, словно прикалывается, хотя пьяного неплохо изображает. Талантливые актеры "Современника" ... во главе с руководителем театра Олегом Ефремовым – почему они здесь снялись? У меня две версии. Плохо тогда было с деньгами у них (это правда, жили в те годы актеры–энтузиасты "Современника" более, чем скромно). Вторая версия – дело в режиссере этого фильма Борисе Волчеке, не смогли отказаться играть у отца их коллеги по театру Галины Волчек, и Ефремов привел народ сниматься. ... Хорошая компания подобралась, но фильму этим не поможешь. В те же самые годы снималось много весьма неплохих, серьезных, а зачастую прекрасных фильмов на героические темы. Но были и такие, как этот, сделанный, по–моему, исключительно для восхваления чекистов» (Ольгуна).

Схватка. СССР, 1972/1973. Режиссер Степан Пучинян. Сценарист Александр Лапшин. Актеры: Лаймонас Норейка, Людмила Чурсина, Юрий Яковлев, Борис Иванов и др. **32,0 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Степан Пучинян (1927–2018) поставил восемь фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских фильмов вошли «Повесть о чекисте», «Схватка», «Из жизни начальника уголовного розыска», «День свадьбы придется уточнить» и «Тайны мадам Вонг».

«Схватка» продолжает историю советского разведчика, уже знакомого зрителям по фильму «Повесть о чекисте». Во время Великой Отечественной войны главный герой фильма, выдавая себя за инженера, должен получить доступ к секретным чертежам новейшей немецкой подлодки...

В год выхода «Схватки» в кинопрокат редактор и кинокритик Леонид Нехорошев (1931-2014) писал о ней так:

«В основе своей фильм традиционен. Сколько мы с вами видели фильмов, в которых советский разведчик отправляется в логово врага и под самым носом гестаповских ищеек вершит свое благородное и кране рискованное дело. После «Подвига разведчика», который послужил (да и теперь служит) образцом, были сделаны десятки подобных картин», но в целом оценил картину доброжелательно (Нехорошев, 1973: 5). Нехорошев Л. Схватка // Спутник кинозрителя. 1973. № 1. С. 5.).

Мнения нынешних зрителей о «Схватке» порой сильно разнятся:

«Фильм «Схватка» смотрел раза два-три. Фильм хороший. Мне понравился» (Валерий).

«Неплохое военное кино про разведчиков, не шедевр, но на один раз вполне потянет... Основной парадокс фильма, бросившийся в глаза: неотразимо красивые герои (Людмила Чурсина и Лаймонас Норейка), а в любовь их персонажей совершенно не веришь - настолько фальшива эта сценарная линия» (Г. Воланов).

«Заслуженно забытый фильм. Такое нагромождение абсурда трудно воспринять даже с юмором. ... В фильме «Повесть о чекисте» все правдоподобное было рассказано. ... Удивительно, как можно было такое снимать. (Д. Север).

Пятьдесят на пятьдесят. СССР, 1973/1974. Режиссер Александр Файнциммер. Сценаристы Игорь Иров, Зиновий Юрьев. Актеры: Василий Лановой, Ирина Скобцева, Владимир Осенев, Игорь Ледогоров, Наталья Величко и др. **31,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Файнциммер (1905–1982) поставил 20 фильмов в немом и звуковом кино. Фильмы эти были разных жанров, но в основном режиссера привлекали остросюжетные истории, хотя на его счету есть и несколько популярных комедий.

Многие ленты А. Файнциммера вошли в тысячу самых кассовых советских картин («Константин Заслонов», «У них есть Родина», «Овод», «Девушка с гитарой», «Далеко на Западе», «Пятьдесят на пятьдесят», «Трактир на Пятницкой», «Без права на ошибку», «Прощальная гастроль "Артиста"»).

В год выхода шпионского детектива «Пятьдесят на пятьдесят» в прокат советские кинокритики встретили его (в отличие от «Мертвого сезона» С. Кулиша) крайне отрицательно.

К примеру, киновед Валентин Михалкович (1937–2006) в своей статье, опубликованной в журнале «Искусство кино», подошел к этой легкомысленной ленте А. Файнциммера, на мой взгляд, излишне серьезно и постоянно обращал внимание читателей на лишенные всякой логики сюжетные повороты. Так В. Михалкович довольно подробно описывает, как в фильме «Пятьдесят на пятьдесят» один из врагов советской разведки «ссужает коллеге своего лучшего агента, а когда агент прибывает по назначению, выясняется, что Понс (другой противник советской разведки – А.Ф.) и понятия не имеет, как тот должен выглядеть. На самом деле, на свидание приходит другой человек (наш разведчик Волгин) и скромно представляется резиденту: «Я — Роберт Маллинз». Ему благодушно верят на слово, а о [доказательствах – А.Ф.] — обо всем этом сценаристы и не думают. До чего же занятые люди эти иностранные разведчики!» (Михалкович, 1974: 92).

Здесь я склонен согласиться с заметкой в «Коммерсантъ Weekend»: шпионскую ленту "Пятьдесят на пятьдесят" ни в коем случае нельзя воспринимать всерьез, занимаясь поисками сюжетного правдоподобия, хотя «при всей его обезоруживающей нелепости, это не пародия. ... Сколько–нибудь рационально интерпретировать это можно лишь как злобную реакцию Файнциммера на культивируемый тогда образ наших разведчиков как вдумчивых интеллектуалов–аналитиков» (Коммерсантъ Weekend. 2015. № 10. С. 35).

К слову сказать, на Западе в 1960–х – 1970–х были сняты десятки шпионских лент похожего профессионального уровня, не претендующими ни на какой реализм, и А. Файнциммер, видимо, решил: pourquoi pas? И сделал «Пятьдесят на пятьдесят» ничуть не хуже западных аналогов...

Мнения нынешних зрителей об этом фильме в основном далеки от положительных:

«Вся картина несколько манерная, искусственная и невыносимо неживая. Вместо характеров – типажи, а вместо настоящего конфликта – штамповка уже пройденного. Герой Ланового хорош, но легко обманывает и дурит наших врагов, а враги – полные идиоты. В своё время этот фильм был интересен прежде всего тем, что здесь открыто упоминался Западный Берлин, его существование. И какая экзотика – шпионы бегают из Западного Берлина в Восточный и обратно. Это было уже что–то!» (Фриценятка).

«Фильм был бы очень хорош, если б снят был как пародия на шпиёнские фильмы. А так, всерьёз, он вызывает только неловкость. ... Нелепый, ходульный, фанерный. Порой смешной до одури» (Валентин).

«В фильме показана неумелая, неумная работа американской и английской разведок. Такое впечатление у меня создалось, что там работают одни идиоты. Например: за нашим разведчиком следили, но он тут его вызвали к Понсу. Наш разведчик в грубой форме настоял на том, чтобы за ним перестали следить. И тут же слежка за ним прекращается, и он незаметно входит в секретную комнату, в которой он только что вникал в дело, которое ему "подсунули" и подменяет зажигалку–фотоаппарат простой зажигалкой. Еще непонятно было, для чего Понсу нужно было хвастать перед нашим разведчиком новым изобретением, оставшись с ним наедине. Он даже не учел разницу в возрасте: наш разведчик более молодой и крепкий и при желании физически легко может справиться с Понсом. Так оно и произошло. Очень глупый фильм.... Не понравился. Хоть и люблю В. Ланового, но во второй раз этот фильм никогда не буду смотреть» (Альфия).

Дело Румянцева. СССР, 1956. Режиссер Иосиф Хейфиц. Сценаристы Юрий Герман, Иосиф Хейфиц. Актеры: Алексей Баталов, Нелли Подгорная, Сергей Лукьянов, Геннадий Юхтин, Владимир Лепко, Евгений Леонов, Николай Крючков и др. **31,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иосиф Хейфиц (1905–1995) поставил около трех десятков фильмов разных жанров, многие из которых («Горячие денечки», «Весна в Москве», «Большая семья», «Дело Румянцева», «Дорогой мой человек», «Дама с собачкой», «День счастья», «Салют, Мария!», «Единственная», «Впервые замужем») вошли в число самых кассовых советских кинолент.

Синтезирующая психологическую драму и детектив «оттепельная» картина «Дело Румянцева» – одна из первых, выступивших в защиту честного имени оклеветанного человека.

Советская кинокритика приняла этот фильм И. Хейфица весьма доброжелательно.

Не случайно, что в «Краткой истории советского кино», написанной в 1960–х, акцентировалось внимание на том, что «фильм «Дело Румянцева» значителен, прежде всего, правдивым изображением моральной красоты советских людей. Пафос картины в торжестве светлых человеческих отношений дружбы и товарищества над шкурничеством и обывательской трусостью» (Грошев и др., 1969: 392–393).

Кинокритик Людмила Погожева (1913–1989) была уверена, что «успех картины «Дело Румянцева» явление не случайное. И секрет этого успеха кроется, прежде всего, в удаче центрального образа… Простой паренек, каких много, — хороший шофер, честный человек, доверчивый, горячий, искренний, ребячливый и наивный — Саша попадает в беду… Саша получает жестокий урок, но не теряет веры в людей, веры в торжество справедливости, он только лишь делается чуть строже, взрослее» (Погожева, 1956).

Журнал «Искусство кино» посвятил этому фильму объемную статью, где обращалось внимание читателей, что «некоторые критики утверждали, что «Дело Румянцева» следует отнести по ведомству приключенческих фильмов. В самом деле, в фильме есть уголовная ситуация, в нем действую аферисты, в поединке с которыми в итоге выходят победителями работники уголовного розыска. Немалое значение для сюжета «Дело Румянцева» имеет разгадка тайны преступника. Итак, налицо все необходимые аксессуары приключенческого жанра. Но является ли фильм приключенческим? … Почти во всех рецензиях на фильм «Дело Румянцева» отмечалось, что финальная сцена — схватка Румянцева с преступниками в ресторане — искусственна и неорганична для основного действия. И это правильно. Между тем в другой картине — «Дело № 306» — есть весьма схожий эпизод, и он не вызывает нареканий ‹…›. В «Деле Румянцева» сцена драки сделана, надо сознаться, искусно, темпераментно и впечатляюще. Но она никак не вяжется со всем лирико–драматическим тоном фильма. А потому этот откровенно детективный прием и звучит диссонансом. … Таким образом, «детективный» мотив в фильме менее всего интересен. Однако почему же он все–таки нужен? А потому, что дал возможность авторам раскрыть два характера, чрезвычайно примечательных, но, к сожалению, недостаточно развитых в сюжете. Это капитан Самохин и шофер Снегирев» (Громов, 1956).

В 1965 году культуролог и киновед Нея Зоркая (1924–2006) также напоминает, что «по сюжету сценарий этот целиком повторяет мерки уголовно–приключенческого фильма. И причем последовательно, от сцены к сцене, начиная от завязки — аварии и случайного знакомства шофера Саши Румянцева с Клавдией — вплоть до раскрытия уголовной шайки, которая спекулировала тюлем, и до полного признания невиновным обаятельного шофера, которого успевал полюбить зритель. Но, вглядевшись, не увидите ли вы в далеком «Деле Румянцева» раннего предшественника «Тишины», которую прославили в наши дни? Уголовное дело шофера Румянцева оборачивалось вопросом о доверии к человеку, поставленным гораздо более широко. … Суть в том, что в привычных обстоятельствах действовали здесь люди, по–новому увиденные. … Что же касается образа следователя капитана Самохина, с его водянистыми глазками, сквозь которые видится бесконечность пустоты, с его формулами и изречениями вроде «я тебе не товарищ, тамбовский волк тебе товарищ» (обращено к подследственному!), — для искусства этот образ был просто открытием! Так в жанре детектива, столь же традиционном, сколь и легковесном, «Дело Румянцева» поднимало вопросы исключительной важности, пусть пока и косвенно, с помощью уголовной истории и сюжета мнимого обвинения. Киноискусство начинало в этом пункте путь, на котором дальше встретятся значительнейшие произведения и документы наших дней, разоблачающие беззакония периода культа личности — вплоть до воспоминаний генерала армии А. В. Горбатова (опубликованных в журнале «Новый мир») и повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», где воскрешены тяжелейшие испытания, которые выпали на долю советских людей, и так необычайно правдиво и верно раскрыты поразительная жизнестойкость, доброта, товарищество советского человека. А ведь это был только лишь 1955 год! Только первые счастливцы, реабилитированные и освобожденные от несправедливых обвинений, возвращались

в жизнь. Конечно, от скромной картины «Дело Румянцева» и первых вещей, ей подобных, до повести А. Солженицына — дистанция огромна. Но искусство смогло миновать ее быстро, потому что смело пустилось в разведку сразу, как тому пришла пора. Вот вам и снова «старый сюжет»!» (Зоркая, 1965).

Кинокритик Армен Медведев писал, что «в «Деле Румянцева» глубинный смысл фильма не исчерпывается происшествием. Не только о доверии, не только о чувстве товарищества поведали нам авторы. Дело Саши Румянцева — дело о мировосприятии человека. В этом фильме также нетрудно обнаружить два пласта. Пласт поверхностный, образуемый событиями, и пласт, содержание которого,— отношение героя к происходящему. Причем вскрытие этого второго пласта — основная заслуга актера. Не только обаяние — залог популярности А. Баталова, но и сложное отношение его к своему герою» (Медведев, 1968).

Мнения Н. Зоркой и А. Медведева разделяла и кинокритик Маргарита Кваснецкая: «Главное в Саше Румянцеве — чувство собственного достоинства, которое невозможно сломить никакими внешними обстоятельствами. Например, сцена допроса героя, которую ведет тупой, недалекий следователь. Суть дела преподносится таким образом, что человек, обладающий даже большим жизненным опытом, мог бы испугаться, сломиться. Баталов в этой сцене очень сдержан, немногословен. Сначала его герой несколько растерян, затем мы чувствуем, как он собирает в кулак всю свою волю... Только бы не сорваться, не опуститься до скандала с этим солдафоном. Саша верит, что справедливость в конечном счете восторжествует, верит, что на человека невозможно безнаказанно возвести напраслину. И в этом тоже особенность времени. ... Румянцев отказывается от любого нравственного кредита, который предлагают ему старшие. Он не желает освобождения от ответственности за свою судьбу, за собственные мысли. Именно эти качества, свойственные молодому поколению послевоенных лет, удалось Баталову умно и тонко показать в своем герое. Они определили нравственную тональность фильма» (Кваснецкая, 1975).

Кинокритик Юрий Богомолов (1937-2023) отмечал, что в «Деле Румянцева» «богатство и разнообразие индивидуальных свойств, психологических состояний настолько занимают режиссера, что временами он как бы совершенно забывает об интриге, об ожидаемых резких ее виражах. ... Вопреки правилам детективного жанра идет развертывание человеческого материала. ... Выясняются и обнажаются связи едва ли не каждого героя со средой, с жизненным укладом, с бытом, с характером воспитания, с профессией» (Богомолов, 1986).

Уже в XXI веке кинокритик С. Кудрявцев отметил, что эту картину нужно воспринимать «как драму о человеке, вынужденном отстаивать свое достоинство. И тут понадобилось актёрское и человеческое обаяние, зарождавшийся имидж нового социального героя в исполнении Алексея Баталова (он практически был открыт для кино в "Большой семье" и потом не раз прославлен именно Хейфицем), чтобы зрители тоже могли поверить, что такой персонаж не только не способен совершить нечто недопустимое, но, напротив, обладает всеми привлекательными чертами простого и вместе с тем очень достойного человека» (Кудрявцев, 2006).

Значительная часть сегодняшних зрителей положительно оценивает «Дело Румянцева»:

«Великий фильм великого режиссёра. Вроде бы история о простом порядочном парне, которого оболгали и подставили коварные жулики, а оказалось кино о дружбе, предательстве, справедливости и, конечно же, о любви. Замечательные актёрские работы. ... Замечательное кино!» (Андрей).

«Прекрасный фильм, и очень смелый для своего времени. Понятно, что открыто о репрессиях в 1955 году ещё нельзя было говорить, но то, что в фильме показано, как легко было оклеветать порядочного человека и как вчерашние друзья будут от него отворачиваться и отрекаться, спасая свою репутацию, уже было большим шагом вперёд. А ещё меня поразило, что наши советские девушки (комсомолки, понимаешь, да!) на своём девичнике поют Есенина (не запрещённого, конечно же, но и не одобряемого властями), да ещё и такую фривольную вещь как "Выткался на озере". Хотя, конечно, самые "пикантные" моменты песни в фильм не вошли» (Е. Гейндрих).

Но есть среди зрителей и те, кто пытается подойти к «Делу Румянцева» с точки зрения бытовой правдоподобности:

«Глупый и нелогичный фильм. Промахи сценаристов спасает только великолепная игра актеров. Взрослый умный человек везет куда–то груз без путевого листа? Спросите ваших знакомых старых шоферов. ... Прожженный жулик Шмыгло раскалывается от одно упоминания о якобы найденном шиле. Что оно доказывает, даже будучи найденным? Да опять же ничего. Максимум – хулиганство» (А. Алчин).

Тайна двух океанов. СССР, 1957. Режиссер Константин Пипинашвили. Сценаристы: Владимир Алексеев, Николай Рожков, Константин Пипинашвили (по роману Г. Адамова). Актеры: Сергей Столяров, Игорь Владимиров, Сергей Голованов, Пётр Соболевский, Вахтанг Нинуа, Сергей Комаров, Антонина Максимова, Леонид Пирогов, Павел Луспекаев, Михаил Глузский и др. **31,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Константин Пипинашвили (1912–1969) прожил по нынешним меркам не столь уж длинную жизнь и успел снять только восемь фильмов, один из которых – «Тайна двух океанов» – вошел в тысячу самых популярных кинолент СССР.

В год выхода фантастического детектива «Тайна двух океанов» на экран советская пресса встретила его без восторга. К примеру, «Учительская газета» писала, что «авторы картины решили, видимо, что талантливый роман Г. Адамова недостаточно драматичен, насыщен действием, и переписали его по–новому. И вот из увлекательного научно–фантастического повествования получилась заурядная «детективная» киноистория. ... А жаль! Советский зритель всегда с нетерпением ждет встречи на экране с героями полюбившихся ему произведений. Встречи именно с живыми людьми, а не с условными фигурами, претендующими на сходство с их однофамильцами из книг» («Тайна...», 1957).

А в «Истории советского кино» спустя два десятилетия отмечалось, что в «Тайне двух океанов» «удачно введенные фантастические эпизоды захватывали воображение детей, но, к сожалению, несколько упрощенным и прямолинейным был сам сюжет кинокартины» (История советского кино. Т. 4. М., 1978. С. 323).

В постсоветские времена взгляды киноведов на «Тайну двух океанов» существенно изменились.

«Случилось так, – пишет киновед Нина Цыркун, – что «Тайну двух океанов» я всегда видела в черно–белых копиях, и в памяти засел классический «черный фильм» со всеми надлежащими атрибутами: темные улицы в предрассветный час, развевающиеся от ветра занавески на окнах, блестящая после дождя мостовая, искаженное злобное лицо, снятое через ветровое стекло мчащегося на бешеной скорости автомобиля; на звуковой дорожке — обрывки радиосигналов, скрип тормозов... Все это было предъявлено в первых эпизодах. Неизвестный в черном дождевике звонит в квартиру одинокого музыканта, требует передать по рации сообщение в Центр (передатчик закамуфлирован в рояле; шпионское донесение кодируется музыкальными фразами. Реализовано кодовое обозначение агента–радиста словом «пианист», причем трудно сказать — ирония это или нечаянность). Снова звонок в дверь — это госбезопасность. Музыкант спускает гостя из окна с помощью стальной рулетки, а сам принимает снадобье и имитирует смерть. Агенты увозят «труп», который таинственно исчезает по пути... Со временем выяснилось, что никакой «черный фильм» как жанр у нас не состоялся, и курьез с черно–белыми копиями надо отнести по графе «О роли киномеханики в истории кино, или Еще раз о рецепции» (Цыркун, 2001).

Здесь я позволю себе не согласиться с Ниной Цыркун – цвет в этих эпизодах ничуть не мешает «Тайне двух океанов» сохранять атмосферу film noir (но, правда, в дальнейшем действие фильма переходит в более привычное для советского экрана приключенческое русло). Подробный анализ «Тайны двух океанов» сделан мной здесь (Федоров, 2007: 17–27).

Зрители XXI века все еще оживленно обсуждают эту картину:

«В отличие от книги, авторы фильма чересчур увлеклись шпионской линией. Роман Адамова хотя и бичевал агентов империализма и их шпионских прихвостней, но в нем было много и морской тематики: плавание подлодки через несколько морей и океанов, встречи с

морскими чудовищами, а в фильме ничего этого нет. Кругом одни шпионы и нквдэшники – в Ленинграде, на борту лодки.

Действие захватывающее, динамичное, хорош финальный поединок на острове. Сейчас, понятно, лучше не поставят, несмотря на возможности компьютерных спецэффектов» (Э. Логоев).

«Все–таки фильм феерический! Сталинский ампир! Сергей Столяров как воплощение "человека новой эпохи", плохие шпионы, хорошие сотрудники спецслужб! Интереснейшая музыка, таинственный подводный мир... Как сейчас помню: "пароль–семнадцать!"» (Мурлыка).

«Фильм действительно прекрасный, такой даже – загадочный, его можно смотреть в любые десятилетия от момента создания с большим интересом!» (Гоцци).

«Если посмотреть западные шпионские фильмы тех лет, то «Тайна двух океанов» будет выглядеть вполне на уровне — добротный остросюжетный фильм, с хорошими актёрами — звёздами советского кино.

Мастерски сделанный пролог: гроза, ливень, погруженная в полумрак квартира, глобус, карты, астрономические инструменты. Гонка по ночному Ленинграду... Отличная игра актёров (прежде всего злодеев) — Глузского, Голованова. Медальное лицо (не хуже, чем у американских суперменов того времени) и уверенная игра Сергея Столярова, красивые лица хорошо играющих женских персонажей. Мальчик (Павлик) тоже сыграл свою роль на «отлично». Ну и «старшина» Скворешня, КГБшник Павел Луспекаев — не подкачали.

Всё, как говорится, при нём — романтика, приключения, муза дальних странствий, борьба с врагами и т.п. Музыка (главная тема) также уместно сопровождает развитие сюжета. Не следует также забывать, что в 50е холодная война была в самом разгаре, а опасность ядерной – вполне реальна» (R154).

«Не нужно смеяться и даже хихикать над этим фильмом! Ведь даже сейчас нет такой по вместительности и комфорту подводной лодки. Не забывайте, что фильм создан во времена холодной войны... Имейте совесть отделить идеологическую подоплеку от искусства, фантазии и умений съемочного коллектива. Мы же сейчас не смеемся над фантастикой Жюля Верна, потому что все его – фантастические тогда – изобретения и предсказания воплотились в жизни, ведь техника неслыханно продвинулась за последние лет 20–30. А тогда не применялось, да и не было, никакой компьютерной графики, которая может сотворить что угодно. В фильме только комбинированные съемки, а они поистине великолепны. ...

А ведь и сейчас многое в жизни разных стран и людей повторяется, потому что натура человеческая – чувство долга, верность и, жадность, подлость, алчность, продажность – меняются несравнимо медленнее техники и не всегда в лучшую сторону» (Т. Иванова).

«Очень нравится музыка из этого фильма. На мой взгляд, она нисколько не устарела, в ней есть и таинственность, и тревога, и напряженность. Недавно поставил ее на свой мобильник» (Музыкант).

Игра без правил. СССР, 1966. Режиссер Ярополк Лапшин. Сценарист Лев Шейнин. Актеры: Михаил Кузнецов, Виктор Добровольский, Татьяна Карпова, Всеволод Якут, Виктор Хохряков, Аркадий Толбузин, Виктор Щеглов, Алла Амонова, Валентина Владимирова, Григорий Шпигель, Дзидра Ритенберга, Олег Мокшанцев, Юрий Саранцев и др. **31,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Ярополк Лапшин (1920–2011) поставил 16 игровых фильмов, два из которых («Игра без правил» и «Приваловские миллионы») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Послевоенная Германия. В американской оккупационной зоне находится родственница советского конструктора ракет. Американские спецслужбы хотят ее завербовать...

Несмотря на зрительский успех, советская кинокритика отнеслась к шпионской ленте «Игра без правил» как рядовой приключенческой кинопродукции, не обратив на нее

особого внимания, но в XXI веке этот фильм стали рассматривать как характерный феномен кинематографической «холодной войны» и «нацисплотейшн».

К примеру, кинокритик Михаил Трофименков убежден, что Ярополк Лапшин «поставил чекистский детектив «Игра без правил» по пьесе Льва Шейнина — зеркальный двойник американских B–movies времен «холодной войны» *(Трофименков, 2001).*

А вот яркий образец постмодернистской трактовки этого фильма:

«Простенькая шпионская пьеса, ставшая последней в творчестве известного писателя Льва Шейнина, превратилась в трактовке Ярополка Лапшина … в притчу о перманентном миметическом кризисе и бесплодных попытках его разрешения. … Ирму Вунт (восхитительная Алла Амонова – несостоявшаяся звезда нацисплотейшн с несложившейся актерской судьбой – ушла из жизни в возрасте 57 лет, изнуренная бесконечными гастролями по глухой провинции в составах трупп областных и районных драмтеатров) ее подчиненная фрау Марфа Кротова рекомендует как «сатану в юбке». Георгий Ромин … предстает этаким красным палачом, эталонным представителем породы «насти комми». За галлюцинаторной игрой двойников–соперников, изнутри системы кажущихся единичными сущностями, скрывается их полное сходство – жесточайший дабл–байнд, выбрать в котором монструозного двойника для жертвоприношения практически невозможно» (Moskovitza, 2011).

Мнения современных зрителей об «Игре без правил» далеки от восторгов:

«Весьма любопытное зрелище, этакая, извиняюсь, смесь бульдога с носорогом:). В одном флаконе стандартная грубая схема детектива про шпионов от Льва Шейнина (в духе его же "Поединка") и вкрапления исторической правды (на той поры даже чересчур смелой) на тему произвола НКВД и его отдельных работников (чего стоит финал, когда бывшего ежовца Ромина, едва не завалившего операцию и действующего "методами 37 года", вызывают в Москву "на повышение")» (М. Кириллов).

«Привлекательный, хотя и не самый лучший фильм из советских времен. От карикатурности "Встречи на Эльбе" его спасает образ "плохого чекиста" Ромина, который вопреки заданности по сценарию не схематичен, достоверен, – возможно, благодаря тому, что бюрократически сдержан, не повышает голос, аргументирует свои прямолинейные тезисы и не имеет глаз, спрятанных под блестящими стеклами очков» (М. Коломбо).

Черный принц. СССР, 1973/1974. Режиссер Анатолий Бобровский. Сценарист Владимир Кузнецов. Актеры: Всеволод Санаев, Николай Гриценко, Тамара Сёмина, Раиса Куркина, Владимир Носик, Александр Калягин, Павел Панков, Геннадий Корольков, Герберт Дмитриев, Игорь Кашинцев, Феликс Яворский и др. **30,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Анатолий Бобровский (1929–2007) поставил 14 полнометражных игровых фильмов (в основном – детективного жанра), четыре из которых («Выстрел в тумане», «Человек без паспорта», «Возвращение «Святого Луки», «Чёрный принц») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Любопытно, что детектив «Чёрный принц», являясь сиквелом «Возвращения «Святого Луки», собрал в кинозалах гораздо больше зрителей. Это означает, что успех у аудитории «Возвращения…» был не случайным, и ставка А. Бобровского на продолжение оказалась полностью оправданной.

«Черный принц», на мой взгляд, получился нисколько не хуже «Возвращения «Святого Луки», он, в самом деле, «занимателен, и интрига его точна, и детали выверены» (Чайковская, 1973: 9).

Запоминающийся образ создал Всеволод Санаев (1912–1996), сыгравший в этих двух детективах (и в окончании трилогии – «Версии полковника Зорина») милиционера, ведущего следствие. При этом «душевный склад полковника у В. Санаева, играющего удивительно вдумчиво, не на ситуациях, а на их аналитическом осмыслении, кажется и самостоятельным, не зависящим от предложенных обстоятельств и в то же время идеально с ними гармонирует. Дело, которое ведет полковник, движется без поразительных и неожиданных поворотов, упрямо и солидно направляется к финалу — есть в этом деле, в сюжете нечто от самого Зорина, такого же солидного и ясного во всех своих поступках. Все

загадочное, исключительное полковник переводит на язык человеческих побуждений, интересов и страстей, которые ему досконально известны, и соответственно с этим происходит снижение, обытовление исключительного» (Михалкович, 1974: 90).

Зрительские отзывы о «Черном принце» сегодня, как правило, позитивны:

«Хочется ещё раз сказать, за что мы любим советское кино вообще… и фильмы, подобные этому – в частности. Прежде всего, перед нами художественный фильм с разными, порою очень непростыми характерами. При этом, актёры играют не напрягаясь, не произносят текст вспотычку, как это делается сегодня, они его вообще не читают, они им живут. Кроме того, и это очень важно, сюжеты для такого кино или берутся из архивов какого–нибудь отделения милиции, или сценарии пишутся на основе происшествий, действительно имевших место в жизни. Подобные картины без теперешних "крутых наворотов" хотя несколько и проигрывают нынешним боевикам в зрелищности, да и томатного сока (в простонародье – кетчупа) тратится меньше (сегодня это, конечно, минус), но зато они обладают также и несомненным преимуществом – мы им верим!» (Пианоманрус).

«Отличный детектив по отличному сценарию. … Все актеры великолепно играют. Николай Гриценко – самый главный "барин" советского кино, с отрицательным отливом. Геннадий Королькову удаются как роли проходимцев, так и роли идейных борцов – он играет запутавшихся, оступившихся героев еще со времен "Три дня Виктора Чернышева". Александр Калягин, запуганный "собиратель ценностей", а как жить? На что ковры покупать? Всеволод Санаев – это как наш Мегрэ (с выводами в конце фильма). … Вот уж точно – "наша служба и опасна и трудна"» (Яна).

Без права на ошибку. СССР, 1975. Режиссер Александр Файнциммер. Сценарист Владимир Кузнецов. Актеры: Олег Жаков, Николай Мерзликин, Лев Прыгунов, Владимир Дружников, Виктор Маркин, Светлана Старикова, Виктор Перевалов и др. **30,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Файнциммер (1905–1982) поставил 20 фильмов в немом и звуковом кино. Фильмы эти были разных жанров, но в основном режиссера привлекали остросюжетные истории, хотя на его счету есть и несколько популярных комедий.

Многие работы А. Файнциммера вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент («Константин Заслонов», «У них есть Родина», «Овод», «Девушка с гитарой», «Далеко на Западе», «Пятьдесят на пятьдесят», «Трактир на Пятницкой», «Без права на ошибку», «Прощальная гастроль "Артиста"»).

Кинокритик Николай Савицкий писал об этом детективе «Без права на ошибку» так: «Режиссура фильма, драматургические возможности роли и выдающееся актерское дарование Олега Жакова — это счастливое сочетание разрушает традиционную детективную схему. Именно судья оказывается главным действующим лицом картины «Без права на ошибку». Это благодаря ему, его личным усилиям и честности, его уважению к закону и высокому сознанию своего гражданского долга суд в конце концов выносит справедливый приговор» (Савицкий, 1975).

Сегодня этот фильм Александра Файнциммера не частный гость телепоказов, но многие зрители его все еще помнят:

«Детектив в форме социальной драмы, довольно актуальный и, конечно, просто злободневный для нынешнего времени, просто плодящего молодежь, свободную от таких химер, как мораль, нравственность, совесть… Как всегда – прекрасная игра советских актеров, начиная с Прыгунова» (Пианоманрус).

«Страшный фильм. Ощущение полной безнаказанности. Этих мерзавцев все боятся, и им все позволено. Ну, отсидят они 2–3 года. Выйдут еще более жестокими. Порадовал, как всегда, Жаков» (Элла).

«Сценаристу, режиссёру и актёрам удалось воспроизвести настоящих подонков. Причём для этого даже не понадобилось, как это любят сегодняшние киношники, чтобы с экрана звучал мат и изображались натуралистичные подробности, к которым теперь в таком

жанре приучен современный обыватель. Страшно, впрочем, и другое: по сравнению с нынешними подонками Селецкий и компания – жалкие первоклашки» (Слава).

«Лев Прыгунов создал блестящий образ, можно сказать, вытянувший весь фильм. Селецкий – олицетворение ницшеанства, это готовый нацист. По некоторым "недоговорённостям" видно, что он принадлежит к иной социальной страте, нежели трое молодых жлобов, сколоченные им в эмбрион бригады» (Станислав).

Два года над пропастью. СССР, 1967. Режиссер Тимофей Левчук. Сценаристы: Виктор Дроздов, Александр Евсеев, Леонид Трауберг (по одноименной повести В. Дроздова и А. Евсеева). Актеры: Анатолий Барчук, Нина Веселовская, Сильвия Сергейчикова, Екатерина Крупенникова, Юрий Сатаров, Николай Крюков, Николай Гриценко, Людмила Хитяева, Гурген Тонунц и др. **30,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Тимофей Левчук (1912–1998) – один из советских «киногенералов», за свою творческую карьеру поставил 18 фильмов, пять из которых («Два года над пропастью», «Калиновая роща», «Наследники», «Киевлянка», «Дума о Ковпаке» («Набат») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

И здесь кажется вполне логичным, что самой популярной у зрителей оказались не масштабная партизанская эпопея «Дума о Ковпаке», а остросюжетная (хотя тоже «идеологически выдержанная») лента о диверсантах «Два года над пропастью».

Осень 1941-го. В оккупированном нацистами Киеве действует подпольщики…

В год выхода фильма «Два года над пропастью» на всесоюзный экран кинокритик Василий Сухаревич (1912–1983) писал в журнале «Спутник кинозрителя»: «Увлекательность фильма состоит в том, что мы узнаем факты, на многие годы преданные забвению…

Нет в этом интересном напряженном киноповествовании ни преувеличений, ни натяжек, присущих иным фильмам о разведчиках, которые принято называть приключенческими. Фильм предельно документален, но потребовались крупнейшие актерские дарования, зрелая режиссерская работа, чтобы воспроизвести на экране этот документ человеческого героизма и все почти невероятные события, которые действительно приключились в Киеве в самые его мрачные и трагические годы» (Сухаревич, 1967).

Этот фильм и сегодня нравится многим зрителям XXI века:

«Как много значит хороший сценарий. Нет возможности расслабиться зрителю. Все время в напряжении» (Новикова).

«Впервые смотрела фильм. Очень сильное впечатление. Сюжет и игра актеров настолько захватывают, что трудно оторваться от экрана» (Бетти).

«Фильм сделан здорово, сейчас так не могут» (Советский).

Конец атамана. СССР, 1970/1971. Режиссер Шакен Айманов. Сценаристы Андрей Кончаловский, Эдуард Тропинин. Актеры: Асанали Ашимов, Виктор Авдюшко, Геннадий Юдин, Юрий Саранцев, Курван Абдрасулов, Владимир Гусев, Владислав Стржельчик, Борис Иванов и др. **30,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Шакен Айманов (1914–1970) поставил 11 фильмов, из которых только два – музкомедия «Ангел в тюбетейке» и остросюжетный «Конец атамана» – вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

ЧК разработала операцию уничтожения отрядов атамана Дутова… Чекистский разведчик проникает в штаб атамана…

В год выхода этого фильма на экран кинокритик Михаил Сулькин писал в журнале «Искусство кино»: «Шакен Айманов стремился к тому, чтобы правда исторического факта предстала не только в высоком смысловом, политическом значении — он хотел увлечь зрителей самим ходом событий, порой невероятных, ошеломляющих, хотел раскрыть нынешней аудитории всю красоту, силу, сложность подвига людей той эпохи. Потому в фильме столь напряжена, стремительна его интрига, потому так выверен ритм и картины в целом и отдельных ее эпизодов. Потому так чутка к этому ритму, так остро передает

движение — внутреннее и внешнее — событий, характеров камера А. Ашрапова. Потому так психологически точна, по–настоящему выразительна работа актеров и особенно исполнителя центральной роли Асанали Ашимова. «Конец атамана» не был для Айманова «модной» детективной лентой. Он не соблазнился на дешевый успех, не рассчитывал на «эффекты жанра». Режиссер делал серьезную картину, но заботился и о том, чтобы вызвать зрительский интерес к ней» (Сулькин, 1971: 56).

Кинокритик Фрида Маркова тоже позитивно отозвалась о «Конце атамана», подчеркнув, что «интересная тема, интересные герои, высокое актерское мастерство сделали свое дело. Фильм дает практический ответ спорящим о том, что важнее в детективе: сюжет или характер. И сюжет, и характер» (Маркова, 1971: 3).

Как и многие другие советские фильмы о гражданской войне «Конец атамана» сегодня воспринимается зрителями неоднозначно.

«Против»: «Нельзя так вольно обращаться с историей и историческими персонажами. ... Кто–то должен нести ответственность за издевательство над историей и ее персонажами – патриотами России» (С. Рокотов).

«За»: «Захватывающее кино. Неотразимый Ашимов, неожиданный Стржельчик, перевоплотившийся до неузнаваемости. Бесполезно цепляться к фильму с точки зрения исторической правды – вера у каждого своя, так же, как и тогда, а истины в последней инстанции нам уже не суждено узнать» (Эрна).

Повесть о чекисте. СССР, 1969. Режиссеры Борис Дуров и Степан Пучинян. Сценарист Рустам Ибрагимбеков (по одноименной повести Виктора Михайлова). Актеры: Лаймонас Норейка, Константин Сорокин, Владимир Алексеенко, Елена Добронравова, Михаил Козаков, Гурген Тонунц, Евгений Тетерин, Лембит Ульфсак, Олев Эскола, Хейно Мандри, Павел Винник и др. **30,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

На счету режиссера Бориса Дурова (1937–2007) 16 полнометражных игровых лент, включая и самый кассовый фильм СССР – «Пираты XX века», но в тысячу самых популярных советских фильмов входят и другой хит Б. Дурова: «Не могу сказать прощай».

Режиссер Степан Пучинян (1927–2018) поставил восемь фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских фильмов вошли «Повесть о чекисте», «Схватка», «Из жизни начальника уголовного розыска», «День свадьбы придется уточнить» и «Тайны мадам Вонг».

В Голливуде оба эти режиссера наверняка стали бы мультимиллионерами, а в СССР им частенько приходилось выслушивать упреки в погоне за развлекательностью и зрелищностью...

В 2010 году в Москве была опубликована объемная книга «Кино России. Режиссерская энциклопедия». Разумеется, там есть статьи о таких знаменитых отечественных мастерах, как А. Алов и В. Наумов, Д. Асанова, С. Бондарчук, А. Герман и др. Есть статьи и о менее известных режиссерах – А. Андриевском, Б. Бушмелеве, М. Ершове и др. Догадайтесь из трех раз, о каких режиссерах нет статей в «Режиссерской энциклопедии»? Спойлер: о Б. Дурове и С. Пучиняне... А ведь в энциклопедиях вроде бы не должно быть вкусовщины...

В год выхода военно–шпионского детектива «Повесть о чекисте» кинокритик В. Ишимов писал в журнале «Искусство кино», что в «картине, по сути, почти нет главного — того, ради чего и был заброшен в немецкий тыл советский патриот, немец–одессит Николай Гефт. Нет самой разведки, которую в действительности он успешно вел. Я говорю это не в упрек авторам «Повести о чекисте». Так не могло получиться по недоразумению, само собою, самопроизвольно, спонтанно. У создателей фильма должна была быть своя определенная цель, свой замысел, когда они именно так, а не иначе реконструировали подлинный материал, ставший уже достоянием истории. Какая же цель, какой замысел? Постараемся понять. Когда я в первый раз посмотрел этот фильм, то подумал, что основной целью авторов было, наверное, сделать фильм о неудаче разведчика. Интересный замысел. И цель как будто достигнута. ... Так решил я поначалу. Но вскоре усомнился. И чем больше размышлял о фильме, тем больше одолевали меня сомнения. Тогда я посмотрел «Повесть о чекисте» еще раз. И подумал, что и впрямь ошибался. И понял, кажется, в чем именно моя ошибка. «Повесть о чекисте» нельзя назвать фильмом о неудаче разведчика. ... Объект

внимания — гражданская совесть. Объект исследования — человек, советский человек, который шел на подвиг, но силою обстоятельств подвига этого совершить не мог» (Ишимов, 1970: 72).

Как и многие другие советские фильмы на материале Великой Отечественной войны, «Повесть о чекисте» сегодня воспринимается зрителями неоднозначно.

«За»: «Замечательный фильм. Сдержанный, но пронзительный. Очень хороша игра актеров. ... Передана страшная смертельная атмосфера оккупации, немного разбавлено гротескным показом румынских вояк, но тоже злодеев. ... Актеры хорошо, сочно играют. Козаков убедительно сыграл подлеца. ... Норейка – жесткого, умного разведчика. Хорошо снятая картина. Надо смотреть» (Алекс).

«Против»: «Фильм откровенная дрянь. Смотрел из–за литовского актёра Лаймонаса Норейки» (Измайловский).

Свет в конце тоннеля. СССР, 1974. Режиссер Алоиз Бренч. Сценаристы Владимир Кузнецов, Сергей Александров. Актеры: Майрита Круминя, Улдис Пуцитис, Анатолий Азо, Харийс Лиепиньш, Владимир Осенев, Александр Белявский и др. **30,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алоиз Бренч (1929–1998) – автор известных детективов. Большим успехом у зрителей пользовался его сериал «Долгая дорога в дюнах»... Всего А. Бренч поставил 20 полнометражных игровых фильмов и сериалов, многие из которых («Двойной капкан», «Свет в конце тоннеля», «Тройная проверка», «24–25» не возвращается», «Шах королеве бриллиантов», «Когда дождь и ветер стучат в окно», «Подарки по телефону», «Быть лишним», «Ключи от рая») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Где-то в Сибири преступнику удалось украсть двадцать килограмм золота...

«Свет в конце тоннеля» – второй по популярности (после «Двойного капкана») детектив Алоиза Бренча.

«Спутник кинозрителя» (№ 10 за 1974) отозвался об этом детективе весьма одобрительно, отметив острый и логично развивающийся сюжет. Аналогичные отзывы фильм получил и во многих газетах.

Зрители и сегодня спорят об этом фильме.

Мнения «за»:

«Классный фильм. Прекрасная игра актеров. Лиепиньш и Осенев – откровенно "купаются" в роли. Вообще, я фанат фильмов Рижской киностудии» (Е. Бессмертный).

«Блестящий советский детектив. На одном дыхании, очень хорошие актеры играют и действительно, видно, что им самим нравится то, что они делают» (Новикова).

«Люблю детективы Бренча. Этот не исключение» (Знаток).

Мнение «против»: «В глаза бросается неправдоподобность. Как мог бежавший из заключения преступник (причем бежавший с этапа, ...при куче охранников с собаками и калашами) в считанные дни оказаться в курортной Риге? Без поддержки, один, да еще в то время, когда каждый человек был виден, как на ладони? "Не верю". Это примерно из той же серии, как и драма "Верьте мне, люди". Вот герой бежит из лагеря и скрывается от волков в тайге, а вот через непродолжительное время он в центре Ленинграда. Как?» (Джойт).

Черный бизнес. СССР, 1965. Режиссер Василий Журавлев. Сценаристы Василий Журавлёв, Николай Жуков. Актеры: Иван Переверзев, Геннадий Юдин, Юрий Саранцев, Маргарита Володина, Станислав Михин, Аркадий Толбузин, Виктор Кулаков, Муза Крепкогорская, Феликс Яворский, Павел Винник, Марианна Стриженова, Константин Худяков, Елена Максимова, Григорий Шпигель и др. **29,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Журавлев (1904–1987) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, шесть из них («Космический рейс», «Граница на замке», «Пятнадцатилетний капитан», «Черный бизнес», «Морской характер» и «Человек в штатском») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Преступная группа наглых расхитителей при психушке плюс западная шпионка... И все это в центре детектива! Согласитесь, смелый кинематографический замысел!

Шпионский детектив «Черный бизнес» многие зрители вспоминают и сегодня. Правда, в основном с иронией и смехом, хотя изначально намерения авторов «Черного бизнеса» были, разумеется, серьезны:

«Вот на такие фильмы и была снята замечательная пародия – мультфильм" Шпионские страсти". А как в фильме чекисты на "победе" преследуют "волгу" с жуликом Горским – "Прошли Курск", "Прошли Ростов", "Сочи". Это они что за один день всю страну промчались? Сейчас смотреть "Черный бизнес", "Над Тиссой", "Выстрел в тумане", "Меченый атом", "50 на 50" и т.п. без смеха невозможно. Вообще, когда я в детстве смотрел "Шпионские страсти", то не так много фильмов, которые пародируются, к тому времени видел. Ну, "Дело 306", ну, "Дело пестрых", "Выстрел в тумане", "Человек без паспорта". А вот "Черный бизнес" только вчера посмотрел целиком. Ну, очень веселился. Сцена в ресторане в мультфильме почти один в один! Разве что шпионка (Володина) не поет в этом же ресторане и не подсовывает соблазняемому юноше порножурнал. А вот стиляга и сын жулика Потапов (К. Худяков) с его усами ниточкой – вылитый стиляга из "Шпионских страстей"» (Балдахин).

«То, что фильм снят без юмора – по теме и сюжету – превращает его в невольную пародию. Вроде бы фильм середины 1960–х, а такое ощущение, что он родом из 1930–х. Шпионы ещё только думают, а всевидящий и всеслышащий КГБ уже всё знает. Плюсы фильма – шикарный эпизод, когда Саранцев строит из себя афериста на даче, и Аркадий Толбузин. Думаю, что Геннадий Полока пригласил его сыграть в своей пародии на шпионские фильмы "Один из нас" именно благодаря "Чёрному бизнесу". Кстати, "Мартель" – ещё одна перекличка "Чёрного бизнеса" с "Один из нас". Там Келлер (Гринько) предлагает выпить "Мартель" адвокату Степанову (Аркадий Толбузин!). Есть всё–таки у Геннадия Полоки чувство юмора» (М. Кириллов).

Игра без ничьей. СССР, 1967. Режиссер Юрий Кавтарадзе. Сценаристы: Юрий Кавтарадзе, Константин Исаев, Леван Алексидзе. Актеры: Григорий Ткабладзе, Гиули Чохонелидзе, Имеда Кахиани, Тенгиз Даушвили, Волдемар Акуратерс, Роберт Лигерс и др. **29,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Кавтарадзе (1923–1979) поставил всего четыре фильма, из которых одному – шпионскому детективу «Игра без ничьей» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В год выхода этого фильма на экран советские кинокритики встретили его с иронией и сарказмом. К примеру, Константин Щербаков, на мой взгляд, верно подметил, что в «Игре без ничьей» «действуют иностранные шпионы, внешность которых с внешностью нашего человека при всем желании спутать нельзя. Умный полковник, разговаривающий со своими подчиненными так, будто ведет занятия в школе для неполноценных детей. ... а вполне невинное исполнение твиста расценено в фильме как моральное падение, от которого до предательства родины рукой подать» (Щербаков, 1967: 177).

Правда, здесь же, держа в уме соответствующие руководящие «постановления», К. Щербаков не забыл связать свои рассуждения с идеологической борьбой на экране: «Разумеется, у нашего советского детектива и у детектива буржуазного задачи принципиально разные. Но почему же мы нередко миримся с тем, что буржуазный детектив лучше выполняет свои задачи, чем наш, советский, – свои?» (Щербаков, 1967: 176).

Этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня:

«Долго пытался вспомнить название фильма, где вражеский шпион стрелял из авторучки отравленными стрелками и убивал. Джеймс Бонд стал стрелять подобными стрелками лишь через тринадцать лет. В то время англичане безнадежно отстали от «Грузия–фильм». Нашел название, а потом и фильм. Посмотрел с большим удовольствием. Вражьи шпионы работают творчески, с большой выдумкой и жестоко. ... Девушки очень очаровательные. Сюжет хорошо закручен» (Алекс).

«Стреляющая авторучка в комиссионке («Девушка, мне воон ту вазу») – конечно, событие детства! Но там был еще акваланг без воздуха, шпион нажравшийся воды, а также

тайник в пляжной будке № 9 с сигнальной лампой в медицинских весах. Чудесные актеры на фоне грузинской ривьеры в ностальгическом окружении примет советской эпохи» (Фридрих).

Ко мне, Мухтар. СССР, 1965. Режиссер Семен Туманов. Сценарист Израиль Меттер (по собственной повести «Мухтар»). Актеры: Юрий Никулин, Владимир Емельянов, Леонид Кмит, Юрий Белов, Алла Ларионова, Фёдор Никитин, Николай Крючков и др. **29,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Семён Туманов (1921–1973) поставил 7 фильмов, четыре из которых («Ко мне, Мухтар!», «Алёшкина любовь», «Николай Бауман» и «Любовь Серафима Фролова») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В 1965 году писатель и драматург Александр Крон (1909-1983) писал на страницах журнала «Искусство кино»: «В хорошем фильме, поставленном Семеном Тумановым, есть немало хороших находок. ... Но есть и потери, и тоже немалые. И мне думается, что одна из главных причин – застарелая болезнь недоверия к зрителю, все та же робость по отношению к серьезной проблематике, которая заставляет менять названия. Назвать фильм о советском гуманизме «Ко мне, Мухтар!» - это тоже потеря» (Крон, 1965: 34).

Уже в постсоветские времена С. Кудрявцев отметил, что «картина «Ко мне, Мухтар!», пусть и снабжённая увлекательной милицейской интригой, на самом деле превратила овчарку по кличке Мухтар в настоящего киногероя, пользующегося большим успехом. ... От криминально–мелодраматического надрыва эта лента спасается благодаря некоторой авторской иронии, в том числе в своеобразных собачьих ремарках ..., а также из–за точно найденной актёрской манеры Юрия Никулина. Будучи цирковым клоуном, он общается на экране с четвероногим партнёром не просто как с равным себе, но и по правилам особой условной игры, проникнутой живым и неподдельным юмором» (Кудрявцев, 2006).

Фильм «Ко мне, Мухтар» до сих пор привлекает как детскую, так и взрослую аудиторию, так как произведения о дружбе людей и животных всегда находят отклик в зрительских сердцах:

«Хороший фильм. Хорошо запоминающийся. Никулин – многоплановый отличный актер. Конечно, в амплуа комика его видеть привычнее, но несколько мощных драматических ролей сразу вспоминаются ("Они сражались за Родину", "Когда деревья были большими")» (Владимир).

«Гениальная роль великого актёра Ю.В. Никулина. Кто бы мог подумать, что фильм так сильно "прозвучит" в народе. Серьёзный и грустный фильм с чудаковатым главным героем. Очень хорошо идёт голос за кадром» (Дымок).

«Шедевр, безусловно, и просто фильм моего детства, ставший классикой. Но скажу, что его в любом возрасте можно смотреть, потому что сделано всё на высшем уровне, начиная от сценария и режиссуры, заканчивая потрясающей актёрской игрой. Один гениальный Никулин в главной роли чего стоит, потрясающе и эмоционально сыграл. Не снимут больше таких кинолент, а жаль» (Критик всего).

«До сих пор показываю этот фильм своим внукам» (Бабушка).

«Я очень люблю роли Никулина, это у него одна из лучших» (Анна).

Тень у пирса. СССР, 1956. Режиссер Михаил Винярский. Сценарист Николай Панов (по мотивам собственного романа «В океане»). Актеры: Олег Жаков, Роза Балашова, Олег Туманов, Лев Фричинский, Екатерина Савинова, Владимир Балашов и др. **29,4 млн. за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Винярский (1912–1977) поставил всего три игровых фильма, один из которых – детектив «Тень у пирса» – вошел в тысячу самых кассовых советских кинолент.

У публики 1950-х этот этот «фильм про шпионов» пользовался значительным успехом. *Зато советская кинопресса оценила эту ленту довольно сдержанно.*

К примеру, сценарист Юрий Шевкуненко (1919-1963) на страницах журнала «Искусство кино» отметил, что «авторам «Тени у пирса» удалось создать ситуацию занимательную, крепкую почти во всех своих звеньях. С неослабевающим вниманием воспринимаются все перипетии раскрытия диверсионного заговора, который ставит целью уничтожить плавучий док, подготовленный к транспортировке на Дальний Восток. Все действия злоумышленников сорваны совместными усилиями советской контрразведки, пограничников и рядовых советских людей, которые волей обстоятельств оказались втянутыми в эти напряженные события. … Интересный сценарный материал позволил актерам создать интересные характеры.

Одна из бесспорных удач фильма — исполнение роли майора Людова артистом О. Жаковым. Не прибегая ни к каким резким изменениям своей внешности, артист создает образ, отличный от всего того, что им делалось в кино раньше. Предельно внимательный к обстоятельствам, выдвигаемым на его пути сценарием, Жаков доносит до нас и «второй план» роли. Верится, что этот человек когда-то мечтал о написании философской работы, готовился к ней. Возникает мысль, что прежняя научная деятельность оказывает ему неоценимую услугу и в сегодняшнем труде, что его рассуждения и домыслы о предполагаемых планах противников носят печать не только опытности контрразведчика, но и сугубо научного подхода к разрешаемым проблемам. Конкретного указания на это в сценарии нет, однако весь облик Людова — частая задумчивость, мудрый, внимательный взгляд из-под очков — убеждает нас, что перед нами чекист, достигший в своей профессии незаурядного мастерства. Может быть, самое интересное в образе Людова то, что артист не все выдает зрителям, а оставляет желание еще и еще думать об этом человеке. Он постоянно занят своим делом, но не становится от этого нелюдимым или сухарем, а находит для людей, ему приятных, теплые, внимательные интонации. Это особенно наглядно читается в кадрах его случайной встречи с мичманом Агеевым.

Сильным и значительным человеком предстает перед нами библиотекарша Ракитина в исполнении дебютирующей в кино актрисы Р. Матюш киной. Это определенный характер, выгодно отличающийся от «голубых» героинь, которые, к сожалению, нередко еще появляются в наших картинах. Поэтому веришь тому душевному надлому, который переживает Ракитина, когда узнает подлинное лицо своего избранника. Однако не все удачно в этом образе.

Включенное в повествование воспоминание об истории возникновения любви Татьяны Ракитиной к Кобчикову не может вызвать возражения, но текст, сопровождающий эти кадры, напряженное лицо героини с широко открытыми глазами, трогательное музыкальное сопровождение — все это сделано в мелодраматическом ключе и, мы бы сказали, без хорошего вкуса… Весьма условным представляется то, что диалог двух влюбленных произносит одна Матюшкина. Сцена эта дана в начале фильма, и еще долго не рассеивается ощущение искусственности, вызванное этими кадрами.

Чрезвычайные жизненные обстоятельства — наиболее благодатная среда для раскрытия человеческой сущности. Сложная и печальная судьба определена другой героине фильма — официантке ресторана Клавдии Шубиной. Запутавшись в сетях иностранной агентуры, она не находит в себе мужества открыться властям, идя все дальше и дальше по пути измены родине. Все ее попытки добиться счастья с матросом Жуковым оказываются тщетными. Актриса Е. Савинова, играющая эту роль, решила свою задачу интересно и свежо. Ее Шубина — девушка, над которой висит дамоклов меч расплаты за преступление перед родиной. Отсюда неуравновешенность всего поведения героини кажется органически оправданной: улыбки, расточаемые по врожденной кокетливости, сменяются приступами крайней раздражительности, порой слезами; прорывающаяся подчас животная грубость — и страхом и неуверенностью… Все разнообразие внутренней жизни Шубиной сумела донести до зрителя актриса Е. Савинова. Судьба подобного человека, раскрытая в убедительной художественной форме, поучительнее всех сентенций и деклараций о бдительности в фильме «Случай с ефрейтором Кочетковым».

Следует остановиться еще на одной актерской работе в фильме — исполнение роли резидента «Семена» артистом В. Кулаковым. Победа над врагом такой силы и хватки многого стоит! Сказать о «Семене», что он враг коварный и жестокий,— значит, ничего не сказать. Это человек преопаснейший, многоопытный и целеустремленный в достижении

своих преступных планов, на реализацию которых у него хватит и ума, и воли, и смелости. Мы ничего не знаем из фильма о прошлом этого человека, но додумывать можно и хочется.

Жаль, однако, что артисту В. Кулакову, способному решать большие художественные задачи (он еще раз доказал это последней работой), приходится ограничиваться исполнением ролей шпионов и диверсантов. Он стал так привычек для зрителей в таких ролях, что иной раз это оказывается просто невыгодным для восприятия замысла кинокартины в целом. Когда в «Тени у пирса» становится известно, что один из нарушителей границы исчез, зрительское внимание сосредоточено на мысли: кто этот нарушитель и где он сейчас? Киноаппарат приводит нас в ресторан, где за столом, попивая пиво, сидит артист В. Кулаков с немного измененной внешностью. На все вопросы отвечено сразу, и в зале разносится зрительский шепот: «Вот он! Шпион!..» Плохую услугу оказывают режиссеры способному артисту!

...можно, казалось бы, утверждать, что в этом фильме соблюдены основные принципы, обеспечивающие ему успех. Сюжет развертывается логически и волнующе (мы не будем останавливаться на его отдельных неточностях и промахах, дабы не заслужить упреков в излишней придирчивости), характеры показаны интересно и достаточно глубоко, а главное, в ходе развития сюжета герои претерпевают определенные изменения и поворачиваются к нам различными гранями. Чего еще требовать от фильма, не претендуя на нелестное прозвище педанта? И все-таки, сознаемся, фильм далеко не удовлетворил нас. В нем не чувствуется конкретной обстановки, отсутствует жизненная перспектива. ... Пульс жизни утерян не только в ощущении событий, но и в изобразительном отображении их. Работа оператора В. Симбирцева и художника В. Зачиняева маловыразительна.

Начав оценку фильма за здравие, а кончив за упокой, мы отнюдь не впадаем в противоречие, а пытаемся доказать еще одну, казалось бы, непреложную истину: отдельные, даже талантливо решенные частности и характеры, выдумка и фантазия зазвучат в полную меру только тогда, когда не будут служить самоцелью, а станут выразительными средствами отображения жизни, всей полноты нашей действительности» (Шевкуненко, 1956: 35-38).

В XXI веке рецензент «Коммерсанта» отнесся к фильму «Тень у пирса» с нескрываемой иронией: «В южном военном порту все как у людей: шпионы, за водолазными скафандрами которых волочатся парашюты, струсив разгрызть ампулу, попадают в руки чекистов в белоснежных кителях. Но вместе с тем все как-то странно. Официантка Клава (Екатерина Савинова) мало того, что держит шпионскую явку, так еще и обсчитывает клиентов. Диверсант по дороге на явку грубо толкает прохожих, и только потому библиотекарь Таня (Роза Балашова) узнает в нем погибшего на войне жениха. Приходится Тане убить его утюгом, но потом, поддавшись вражьему шантажу, подорвать секретный док при помощи заминированного томика "Дон Кихота". Но белые кителя улыбчиво любуются взрывом в просторные окна своих кабинетов: "Дон Кихот" оказался каким надо "Дон Кихотом". Смотреть одесский гран-гиньоль Михаила Винярского и сейчас одно удовольствие. Ну а с научной точки зрения снят он мог быть только в межеумочное время между смертью Сталина и его разоблачением, когда все знали, что снимать уже можно, но никто еще не знал, как можно снимать» («Тень у пирса», 2015).

Этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня.

Мнения «за»:

«Действующие лица кинофильма, например, диверсанты, советские моряки, служащие различных учреждений по–своему хороши и интересны и прекрасно все вместе создают неповторимую атмосферу 1950–х. В итоге, очень рекомендую фильм любителям старого советского кино, а в особенности советских шпионских детективов. Ведь кинофильм «Тень у пирса» является одним из лучших образцов данного жанра» (ДМ).

«Нет слов, чтобы выразить чувства, которые вызывает каждый просмотр этого замечательного и очень любимого с детства кинофильма! Выражаю позднюю, но от всего сердца благодарность всем создателям этого замечательного фильма!» (И. Синько).

«Фильм посмотрела с удовольствием. Люблю старое кино, где добро побеждает зло. Прекрасные актеры – Матюшкина, Савинова, Балашов, Жаков. Очень нравится Александр Стародуб в роли лейтенанта госбезопасности. Я бы поменяла его местами с актером О.Тумановым, сыгравшим роль мичмана. Внешние данные более выразительные, он как–то более соответствует образу благородного героя, с которым в конце фильма связаны надежды Тани» (НВЧ).

Мнения «против»:

«Типичный фильм тех времён, с "чёрно–белым " показом действительности, который сейчас выглядит как пародия на шпионские фильмы! Но в 50–е годы прошлого века, зрители его воспринимали, видимо, всерьёз» (Вольдемар).

Эксперимент доктора Абста. СССР, 1969. Режиссер Антон Тимонишин. Сценарист Александр Насибов (по своему роману «Безумцы»). Актеры: Сергей Десницкий, Лаймонас Норейка, Жанна Владимирская, Геннадий Воропаев, Улдис Пуцитис, Витаутас Томкус, Вячеслав Воронин, Пеэтер Кард, Олев Эскола, Лесь Сердюк, Евгений Весник и др. **29,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Жизнь режиссера Антона Тимонишина (1921–1969) оказалась, увы, короткой, и он успел поставить только три полнометражных фильма, но все они – «Ракеты не должны взлететь», «Их знали только в лицо» и «Эксперимент доктора Абста» вошли в тысячу самых кассовых советских лент). Все эти картины объединяла военная тема.

Кинокритик Виктор Демин (1937–1993) писал, что экранный мир «Эксперимента доктора Абста» «впрямую отдает преисподней ... Помните? Советский офицер попал в некий подземный грот, где обитали самые настоящие сумасшедшие под присмотром психиатра Абста, которого тоже, по зрелому размышлению, надо бы признать безумным. Поскольку к этой тайной базе фашистов можно подобраться только на подводной лодке, лучше называть ее подземно–подводной. Серые однообразные камни нависают в каждом кадре. Пещера пещерой, но, может быть, за время пребывания здесь доктор Абст хоть в каком–то углу смог соорудить кирпичную стену, деревянный настил, цементированную цитадельку с окнами? Окнами — куда? Серо–черные своды, полный мрак, когда гаснет электричество, вода в двух шагах от жилища, под огромным куполом, без дневного света, в лучах прожекторов. И волна здесь — не настоящая, тихая, мягкая... Гармония? Как бы не так! Чистый хаос. Противоестественный порядок человеконенавистнических стихий» (Демин, 1980: 76–77).

Уже в XXI веке было точно подмечено, что «Эксперимент доктора Абста», «снятый практически одновременно с другим черно–белым малобюджетным зомби–хоррором – "Ночью живых мертвецов" Джорджа Ромеро, – впервые показал появление зомби как результат военных экспериментов. ... Внезапное бегство молодой актрисы Жанны Владимирской (исполнительница роли Марты) в США прервало успешную прокатную судьбу картины» (Moskovitza, 2007).

Любопытно, что актриса Жанна Владимирская (1939–2017) после эмиграции в США стала работать на радиостанции «Голос Америки», где с 1984 по 2006 год была ведущей ряда передач («В мире кино», «Музыка кантри», «Шедевры Бродвея», «Джазовый клуб», «Путешествия по Америке»). «Эксперимент доктора Абста» стал ее последней работой в кино.

Нынешние зрители об «Эксперименте доктора Абста», как правило, невысокого мнения: «В детстве никак не мог совладать ни с книгой С. Насибова, ни с фильмом по ней – все казалось фальшивым, надуманным, слишком уж фантастичным. Сейчас пересмотрел фильм (в основном ради Сергея Десницкого, чьи немногочисленные экранные работы мне симпатичны) – и остался при том же мнении. Общеизвестно, что фашисты проводили опыты над людьми, но создавали ли они подобных послушных воинов–"безумцев"? Сомневаюсь... Хорошему актеру Л. Норейке не удалось создать яркий образ зловещего доктора Абста. В целом, получился средненький военный детективчик, весьма далекий от реальной действительности» (А. Гребенкин).

Опасные тропы. СССР, 1955. Режиссеры Александр Алексеев, Евгений Алексеев. Сценарист Георгий Мдивани. Актеры: Никифор Колофидин, Татьяна Мухина, Владимир Дружников, Анатолий Кузнецов, Владимир Всеволодов, Лилия Юдина, Иван Воронов, Фёдор Сахиров, Роза Макагонова, Алексей Добронравов и др. **29,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Этот шпионский фильм стал первым режиссерским опытом операторов братьев Александра Алексеева (1917–1990) и Евгения Алексеева (1920–1987).

После второй совместной работы – «Пламенные годы» (1959) – они уже больше не работали в игровом кино, занимаясь дубляжом иностранных фильмов.

Для кинокритиков XXI века шпионский детектив «Опасные тропы» - хороший повод для насмешек и иронии: «Интерьеры вагона-люкс в экспрессе «Москва — Владивосток». Фонарь усатого проводника со свечами. Отделанное деревом купе, в котором, куря папиросы и распивая чай из стаканов с подстаканниками, герои для затравки обсуждают планы освоения Сибири. Но враг не спит. Он читает газету в коридоре и строит свои убийственные планы. Деталь — бдительный учёный, перед тем как обсудить конфиденциальную информацию, машинально закрывает дверь в купе, чтобы посторонний не услышал лишнего. Коварный враг вкрадывается в доверие, убивает излишне доверчивых и надевает личину мирного человека. Но его планы всё равно будут сорваны, в этом можно не сомневаться. Отдельный шарм придают фильму животные, которых под руководством дрессировщика привлекли к особо страшным сценам. К сожалению, один из самых «страшных» эпизодов — нападение барса — не смог войти в фильм из-за путаницы с костюмами дублёра. Сибирь для простоты сняли в Грузии, так что отличить невозможно. … киностиль 50-х с вниманием к пейзажам несколько обескураживает привыкших к динамичному действию жителей XXI века. Тем не менее, это документ эпохи, который показывает, что носили наши деды, как жили и чем им пудрили мозги» (Борисов, 2020).

Но этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня.

Мнения «за»:

«Недурственная, бойкая и очень даже занимательная история не столько о шпионах или секретном фармацевтическом производстве, сколько чистой воды романтика, где главный персонаж – Матушка Тайга, до жути красивая и дикая, дремучая и нежная, камерная и панорамная – несказанно разная, но всегда великая, как Сибирь, коей должна бы прирастать и нынешняя Россия. А еще совы, орлы, олени, барсы, медведи и... его величество тигр, участвующий в рискованных (для исполнителей) трюках. Для 58 минут экранного существования – динамики тут, минимум, на 4–5 серий современного, в том числе "таежного" сериала» (В. Плотников).

«Хороший фильм и природа показана замечательная! Некоторое упрощенчество в приключенческих лентах 1950–х вполне терпимо. А "знатокам" шпионов и диверсантов рекомендую ознакомиться с реальными материалами тех лет. Очень разные персонажи забрасывались на нашу территорию...» (ВВП).

«Мы можем наслаждаться видом единственных в своем роде вещей: несравненной красавицей тайгой, могучим тигром и т.д. Я смотрел этот фильм в глубоком детстве, но многие эпизоды хорошо запомнились. И вот я посмотрел его снова. Впечатления столь же сильные, как в первый раз» (Фестино).

Мнения «против»:

«А мне фильм совершенно не понравился. К сожалению, в нём уйма недостатков, как практически во всех шпионских фильмах 1950–х – точнее, диверсантских фильмов. … В общем, ознакомился с сим творением и запомнил, чтобы случайно ещё раз не потратить зря время» (М. Кириллов).

«Мне не очень понравилось. Шпион какой–то не шпионистый, про любовь только намекнули. Сторож сторожит важный объект – дверь на замке, зато в окно без решетки можно запросто забраться и устроить пожар, тут и сено рядом! Только что красиво – тайга. Посмотрела как мультфильм!:)» (Р. Марковна).

Марианна. СССР, 1967. Режиссер Василий Паскару. Сценаристы Прасковья Дидык, Григорий Мунтяну (по мотивам автобиографической повести Прасковьи Дидык «В тылу врага»). Актеры: Ирина Терещенко, Григоре Григориу, Тыну Аав, Сергей Лункевич и др. **29,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Паскару (1937–2004) поставил 15 полнометражных игровых фильма, из которых два остросюжетных – «Марианна» и «Риск» – вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Вот что значит тематика военной разведки! В «Марианне» советским зрителям 1960–х ничего не говорили ни фамилия режиссера, ни фамилии актеров, а фильм посмотрело за первый год демонстрации почти 30 млн. зрителей!

Оценка «Марианны» советскими кинокритиками была довольно сдержанной. К примеру, драматург и кинокритик Виктор Андон (1929–2016) писал, что «в «Марианне» есть свои удачи и находки, интересные места и образы. ... Но некоторая угловатость режиссёрской трактовки образа (Марианны) порой сводит старания актрисы к довольно среднему уровню интерпретации роли. ... Коль скоро в основу положена документально–биографическая повесть, это в какой–то степени накладывало обязанность на авторский коллектив особенно бережно обращаться с фактами, не допуская сомнения в их правдоподобии. Между тем отдельные сцены в фильме ... разыграны в ситуациях неубедительных, и это во многом вредит целостному восприятию ленты, мешает актёрам создавать полноценные образы. Непонятной по режиссёрскому замыслу остается трактовка финала фильма, где Марианна, как бы символизируя бессмертие нашего дела, стоя, почти в упор расстреливает из автомата чуть ли не роту немецких мотоциклистов... в «Марианне» символический конец буквально приклеен к реалистическому полотну, это выглядит по меньшей мере наивно» (Андон, 1968: 124).

Похожую оценку «Марианна» получила и в «Советском экране» (Интерберг, 1967: 5–6).

Любопытно, что в данном случае оценки «Марианны» зрителями XXI века во многом совпадают с оценками кинокритиков:

«Приятный фильм, нескучный, красивая актриса отлично играет. Только несерьёзный. Немцы бегают с автоматами Калашникова (разработан после войны, в 1947 году) в одной из первых сцен боя в поезде. У советского парашютиста в той же сцене в руках мелькает то немецкий автомат, то опять Калашникова. В конце фильма, актриса стоя во весь рост, от живота, расстреливает целый взвод немцев, которые непрерывно стреляют в неё из автоматов и мотоциклетных пулемётов, да никак не могут попасть. А до этого немцы как полные придурки сами дают советской разведчице свою немецкую рацию и никак не препятствуют её передаче суперважных сведений. И так далее. В общем, такой советский Джеймс Бонд в юбке – стильно, динамично, симпатично, весело, но несерьёзно» (Зритель).

«Фильм короткий, не позволяет заскучать. А то, что главной героине, просто невообразимо и невероятно везет, ну это же нашей разведчице так везет! Лично я пересмотрел это кино, после долгого перерыва, с удовольствием. Сам сюжет достаточно условен» (Александр).

Человек без паспорта. СССР, 1966. Режиссер Анатолий Бобровский. Сценарист Владимир Кузнецов. Актеры: Владимир Заманский, Геннадий Фролов, Николай Гриценко, Лионелла Пырьева (Скирда), Алексей Эйбоженко, Михаил Погоржельский, Владимир Осенев и др. **28,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Анатолий Бобровский (1929–2007) поставил 14 игровых полнометражных фильмов, четыре из которых (Выстрел в тумане», «Человек без паспорта», «Возвращение «Святого Луки», «Черный принц») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Агент западной разведки заброшен в СССР, чтобы узнать военные секреты...

Советские кинокритики отнеслись к «Человеку без паспорта» довольно строго.

Самую позитивную рецензию на фильм написал кинокритик Ромил Соболев (1926–1991), отметивший, что «при всех достоинствах: крепко «закрученном» сюжете, зрелой режиссуре, мастерстве актеров и т. д. ... в этом фильме образ героя–контрразведчика, майора Бахрова, не оказался таким ярким, как хотелось бы. По душевной сложности, по индивидуальным чертам характера шпион Рябич, этот человек без роду и племени, интереснее, пожалуй, героя монотонно–положительного. Впрочем, надо отметить, что, показывая врага без оглупления, врага сильного и беспощадного, авторы, очевидно, и не стремились свести показ борьбы с ним к поединку. Им важнее было показать правдивые методы разоблачения иностранной агентуры, и потому закономерно на первое место вышел не контрразведчик, а контрразведка. Главный герой фильма — коллектив чекистов,

руководимых Бахровым. Не менее важна в фильме и мысль о том, что сама советская действительность толкает шпиона на полное духовное и моральное разоружение, вынуждает его на покаяние перед советскими людьми. Наделенный пытливым умом, он склонен к анализу и сопоставлениям. Попав в нашу страну и общаясь с советскими людьми, соприкасаясь с их повседневной жизнью, он начинает терять веру в собственную маленькую «правду», в правильность пути, по которому он идет. Неосознанная тоска по родине, глубоко затаившаяся в глубине его души, постепенно углубляется, перерастает в острый, почти болезненный интерес к окружающему» (Соболев, 1966).

Кинокритик Татьяна Хлоплянкина (1937–1993) упрекнула «Человека без паспорта» в нарушении правил детективной увлекательности: «Авторы даже не стараются построить свой рассказ так, чтоб держать зрителя в постоянном напряжении, заставляя его самостоятельно искать решение. Все тайны раскрываются раньше, чем мы успеваем заинтересоваться. Мы не найдем в этом фильме цепной реакций событий, которая все ширится, вбирает в себя новые обстоятельства и в конце концов кончается взрывом, внезапным озарением, освещающим для нас все темные, казавшиеся непонятными места. Это особенность сценария В. Кузнецова. В соответствующей манере работает и режиссер А. Бобровский. Фильм пронизан атмосферой спокойного, обстоятельного правдоподобия … Будет излишним напоминать, что советский детектив (вспоминая о полных правах, не будем забывать и обязанностей)— это и гуманистические идеи, которые питают все наше искусство. И все же он должен оставаться детективом. А порой кажется, что сверхзадача авторов — не заразить зрителя «сыскной лихорадкой», чтоб он, не дай бог, не подумал, что приключение — самое главное в фильме. Зрителя оберегают от острых ощущений» (Хлоплянкина, 1966: 32–33).

С Татьяной Хлоплянкиной был согласен и кинокритик Виктор Демин (1937–1993), подчеркнувший, что «в полемическом задоре постановщик, думается, несколько перегнул палку. Психологическая драма предполагает все же других, менее простодушных героев, иного рода проблематику, другой, менее «математический» состав событий. Сплошь и рядом сюжетная конструкция не выдерживает нагрузки, на которую она и не была рассчитана: некоторые эпизоды оказываются выписанными слишком добротно, слишком медлительно и скрупулезно. А детектив – это ведь самый условный из драматических жанров. Ритм и пластика образуют его в неменьшей степени, чем расчетливо скроенная интрига. Ничего зазорного в этом нет. Против плохой беллетристики надо бороться беллетристикой хорошей, а никак не «серьезным искусством». «Человек без паспорта» лишний раз подтверждает ту очевидность, что талант наужен им в детективе» (Демин, 1966: 4).

Мнения зрителей XXI века о «Человеке без паспорта» неоднозначны:

«Главный герой – бандит, предатель, шпион, и все–таки он – человек. Мужество вызывает уважение, даже если это мужество врага. Очень хотелось бы, чтобы люди с таким умом, характером, убежденностью боролись бы на нашей стороне, боролись за нас. Признаться, я все время ждала и верила в "счастливый" конец фильма, но, вероятно, цензура того времени при попытке изменить финальную сцену обвинила бы режиссера в дискредитации советских чекистов в глазах широкой зрительской аудитории. Фильм первосортный! Таких глубоких переживаний уже давно не испытывала! 1,5 часа просидела в постоянном напряжении: а что же будет дальше» (Мария).

«Классные актёры, грамотная постановка… но какая смешная история! Опять шпион в исполнении красавца Заманского пытается что–то разведать, старый предатель в исполнении Гриценко – трагическая фигура, голуби с передатчиками – это вообще капец!, куча денег и прочей шпионской атрибутики в яме, шпион на полном ходу спрыгивает с поезда без единой царапины, долго скитается по лесу, даже ягоды с голодухи стал жрать, под конец шпион попадает в дом красавицы, и у него уже пистолет на ремнях! И вот, наконец, главная фраза красавицы: "Ведь ты же русский, пойди, сознайся!" Вот так, все усилия враждебных разведок совершенно неэффективны, если агент – русский!» (С. Семин).

«Много забавного и местами наивного))). Как же иностранная разведка прокололась со шпионом – не учла его "загадочную русскую душу". Нельзя было его в Россию отправлять. Почувствовал запах родины, началось разжижение мозгов. Уже в поезде какая–то лирика пошла на тему снега, одиночества и т.д. Не знаю, что по задумке авторов фильма должны были увидеть советские зрители в "Белом", но у меня он неприязни не вызвал, а временами,

наоборот, вызвал сочувствие, по сути неприкаянный человек, не по своей вине когда–то оставшийся без родины и без дома. ... Фраза "Ты же русский, значит должен пойти и сдаться" – шедевральна. Она его почти убедила))). ... Вряд ли этот фильм можно назвать выдающимся, но, по моему мнению, и совсем обычным его тоже не назовешь, нам показали врага–человека, сложного, с мыслями, чувствами, сомнениями. По тем временам нечастое явление» (Ольгуна).

«Бездарный, серый фильмец. С другой стороны, про шпионов в то время только такие и снимали. Можно вспомнить "Выстрел в тумане" того же режиссера. Прорыв в этом направлении произошел с выпуском на экраны дилогии про Тульева» (Логашов).

«[Фильм] резко отличается от боевиков 50–х вроде "Дороги", "Голубой стрелы" или "Следов на снегу". Собственно, это связано с тем, что КГБ стал целенаправленно формировать новый положительный имидж, выдавая кинематографистам идеи и некоторые реалии работы. Отличительные особенности этой серии фильмов – упор в первую очередь на интеллектуальную игру, соревнование ума и психологии. Четко формируется привязка образов к определенным политическим системам, идеологиям. В отличие от фильмов 30–х годов, шпион показывается, как высокопрофессиональный, хорошо подготовленный и оснащенный агент, в большинстве случаев циничный и хладнокровный. Соответственно, основная работа по выявлению и обезвреживанию шпиона ложится на профессионалов из контрразведки, как правило, людей, умных, интеллигентных, с ясно определенными гуманистическими идеалами. Как правило, показывается также три вида героев: пособники шпиона, граждане содействующие поимке и жертвы шпиона. Раскрываются мотивы пособничества (от враждебности Советской власти до асоциального поведения), показывается нравственная трагедия человека, потерявшего Родину. Как правило, судьба пособников трагична.

Роль советских людей, содействующих органам, как правило, не является решающей, здесь показывается, что важна даже незначительная помощь, бдительность, строгое выполнение служебных обязанностей. Наконец, жертвы шпиона – обычно те, доверчивостью которых агент пользуется, здесь основной упор делается на убеждение фильмом быть бдительными. Несмотря на следование этим канонам, фильмы, снятые для формирования позитивного облика КГБ, как правило, созданы на высоком уровне, увлекательны, отличаются хорошей режиссурой, игрой актеров, операторской работой. Во многих случаях в этих фильмах допускался более широкий, чем обычно, показ западной жизни, западной музыки» (Олег).

Прощальная гастроль "Артиста". СССР, 1980. Режиссер Александр Файнциммер. Сценарист Сергей Александров. Актеры: Елена Зеленова, Николай Шушарин, Сергей Пижель, Вадим Спиридонов, Юрий Потёмкин и др. **28,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Файнциммер (1905–1982) поставил 20 фильмов в немом и звуковом кино. Фильмы эти были разных жанров, но в основном режиссера привлекали остросюжетные истории, хотя на его счету есть и несколько популярных комедий.

Многие работы А. Файнциммера вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент («Константин Заслонов», «У них есть Родина», «Овод», «Девушка с гитарой», «Далеко на Западе», «Пятьдесят на пятьдесят», «Трактир на Пятницкой», «Без права на ошибку», «Прощальная гастроль "Артиста"»).

Советские кинокритики отнеслись к «Прощальная гастроль "Артиста"» без пиетета, тем паче, что критиковать в 1980 году было проще именно развлекательную кинопродукцию, а не фильмы «государственной важности».

Так, кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997) писал, что «презрение и ненависть — не единственный способ изображения преступников. Иногда, как мы видели, заблудшего можно даже пожалеть. Неприемлем только, так сказать, нейтральный подход. В фильме ... «Прощальная гастроль «Артиста», львиная доля времени отдана матерому налетчику «Артисту», на наших глазах изобретательно бежавшему из заключения. Зачем нам его разглядывать так долго и так подробно — вор и вор, далее этой констатации авторы фильма не идут. ... Разобравшись в расстановке сил, мы можем точно предугадать, что в следующем

эпизоде скажет и сделает персонаж, а сам он становится малоинтересным, в нем нет никакой тайны. ... Словом, в «Прощальной гастроли...» мы находим все то же принесение психологической правды на алтарь занимательности» (Ревич, 1983: 122–123).

Этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня:

«После выхода фильма на экран, я с удовольствием смотрю его и сейчас... Замечательный фильм, и игра актеров очень нравится. Особо был заметен в фильме С. Пижель» (ТигрМан).

«Очень филигранная работа... Иногда бывает так – режиссёр снимет на заре туманной юности хороший фильм, а потом всю жизнь почивает на лаврах. К Александру Файнциммеру это не относится. Режиссёр постоянно был в поиске. ... Бывает, режиссёр в конце жизни уже ни на что не способен и его не ругают только потому, что критики и коллеги уважают старость. Это тоже не про Файнциммера – его последние работы – "Трактир на Пятницкой" и "Прощальная гастроль "Артиста"" – едва ли не лучшие его фильмы... "Артиста" смотрю часто – в первую очередь из–за Сергея Пижеля, который прекрасно дезавуировал роль "блатного". Получился этакий шарж на "Серого" – героя Константина Григорьева из "Трактира на Пятницкой". Даже думаю, что это было сделано умышленно» (М. Кириллов).

«Мне одному кажется, что герой Сергея Пижеля копирует Челентано? Прям так и кажется, сейчас как запоет...» (Сергей).

«Сергей Пижель – красавец, настоящий мужик, со стержнем. Очень, ну очень перекликается с Константином Григорьевым по типажу и внешности. Только у второго было больше работ в кино, и он больше на слуху был. Жаль, что Сергея Пижеля мы меньше встречали, актёр–то незаурядный. ... Спиридонов, как всегда, высший класс, натянутая струна. Актрису в главной роли совсем не знаю, но сыграла достойно. Для советского времени крутой фильм, сейчас смотрю из–за памяти к хорошим актёрам» (Д. Робертс).

Следы на снегу. СССР, 1955. Режиссер Адольф Бергункер. Сценарист Георгий Брянцев (по собственной одноименной повести). Актеры: Владимир Краснопольский, Владимир Гусев, Евгения Тэн, Петр Решетников, Константин Адашевский, Олег Жаков, Михаил Медведев и др. **28,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Адольф Бергункер (1906–1989) поставил 12 фильмов, два из которых («Слуга двух господ» и «Следы на снегу») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Фильм «Следы на снегу» хорошо вписался в «шпионскую серию» 1950–х, хотя и был не самым «раскрученным» кинопродуктом «холодной войны», которая полным ходом шла по обе стороны «идеологической конфронтации»...

В середине 1950-х в журнале «Искусство» была опубликована критическая статья об этом фильме, где отмечалось, что «если из небольшого запаса характерных черт, составляющих довольно бедный образ Шараборина (артист М. Медведев), отнять его биографию беглеца из лагеря заключения и убийство товарища по побегу, его мастерское владение лыжами, его склонность к спиртным напиткам и слюнявую сентиментальность в момент опьянения,— если отнять все это, то что останется? Голая схема, наделенная такими абстрактными качествами, как вероломство (все диверсанты вероломны), коварство (все они таковы), ненависть к советскому строю (так их всех воспитали), трусость (все они боятся расплаты) — этакий неуловимый для разбора и необъяснимый носитель «вечной» идеи зла. А конкретный враг, персонифицированный тип подобного сорта людей, единственный в своей неповторимости, исчезнет. Если отнять у Белолюбского... впрочем, в фильме ему ничего и не дано, он-то и есть абстрактная схема... Нам думается, что как раз потому, что авторы не попытались наделить Белолюбского определенным характером, так бледно предстал в этой роли талантливый актер О. Жаков.

С небогатым человеческим материалом пустили авторы сценария майора Шелестова (артист В. Краснопольский) в погоню за диверсантами, но кое-что у него за душой все-таки есть, вернее — подразумевается. Именно это «кое-что» и делает его похожим на человека, за действиями которого интересно следить. Его седеющие виски и импозантную внешность можно безболезненно заменить другими внешними чертами. Но, если изъять у него

мужество, упорство, находчивость, бесстрашие, наконец, служебную принадлежность к славному отряду советских чекистов, что составляет хотя довольно-таки общие, но все же черты характера, то с чем он останется? Ни с чем! Перед нами будет ходячая добродетель. Столкновение такого Шелестова с описанным выше Шарабориным не представит интереса.

Нет, облегченный подход к созданию характера не улучшает приключенческого фильма, а обусловливает его неудачу. ...

Трубка, потерянная в начале фильма Шарабориным, подвела не только матерого диверсанта, но и авторов сценария. На вопрос: «Кто один из основных врагов?» — авторы отвечают в самой завязке событий и тем ослабляют дальнейшее их восприятие. Так же скоро определяется и второй враг. Только появившись, Белолюбский—Жаков настораживает нас, зрителей. Излишне суетлив, пожалуй, даже угодлив; слишком велико его желание выехать из поселка, в котором совершено убийство. К тому же персонаж несимпатичен внешне (внешне симпатичных врагов у нас показывают редко, а потому ошибиться трудно). Наши предположения очень скоро подтверждаются: да, это он — главная бяка. Мы догадались об этом значительно быстрее, чем майор Шелестов; мы оказались по воле авторов проницательнее тонкого специалиста своего дела, а это дает нам возможность весьма снисходительно воспринимать принятые им решения. ... Отдельные актерские удачи (П. Решетников в роли Быкадырова,. М. Медведев в роли Шароборина), неплохая операторская работа, красивая в своей суровости северная природа, запечатленная в фильме, — ничто не могло спасти эту картину, в которой неоднократно нарушалась правда жизни и действовали абстракции вместо живых людей. Так, неловко выстроенный сюжет не позволил героям фильма проявиться во всей полноте и логичности своих характеров, которые, в свою очередь бегло намеченные, привели к ослаблению сюжета» (Шевкуненко, 1956: 27-30).

Киновед Валентина Колодяжная (1911-2003), на наш взгляд, вполне справедливо считала, что «в «Следах на снегу» острота конфликта мнимая, все герои добиваются своих целей с невероятной легкостью. Действие начинается очень эффектно, интригующе. Один из пассажиров поезда бреет другому голову и наносит на кожу тайнописью какой-то шифр. Но зритель вскоре убеждается, что такой сложный способ передачи сведений лишен смысла. Человек с бритой головой не преодолевает никаких препятствий, чтобы доставить это донесение. Ему никто ни в чем не помешал, он мог принести с собой целый чемодан записок! Без всяких трудностей и помех происходит убийство профессора, явно ничем не вызванное, ибо снять карту можно было без всякого труда. Наивная попытка диверсанта обвинить в этом убийстве невиновного человека (кинув через его дымоход деньги) мгновенно разоблачается. Четыре с половиной части из восьми отведены погоне героя с его помощниками за врагом. Однообразная ситуация, отсутствие интересных, волнующих событий, подлинных опасностей характеризуют и эту, вторую, половину фильма. Даже если герои попадают в воду, они успевают спастись прежде, нежели зритель проникнется к ним сочувствием, и т.д. А в финале с фантастической легкостью положительные персонажи захватывают всех отрицательных, и даже вместе с их самолетом. Действие большей частью однообразно, события не разработаны, малоинтересны, тайны неоправданны, а драматическое напряжение еле теплится. В фильме нет таких событий, во время которых герои могли бы проявить свои характеры» (Колодяжная, 1956: 39).

Этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня.

Мнения «За»:

«Очень хороший и интересный фильм. Смотрю с недавнего времени несколько лет. У нас есть старая книга 1955–го года «Следы на снегу». ... После того ,как посмотрел фильм, захотелось прочитать книгу. Прочитал. Нравится очень – и фильм, и книга» (Валера).

«Удивительно динамичный приключенческий фильм. В начале шестидесятых прочёл эту увлекательнейшую повесть Георгия Брянцева... Долгие годы потратил на её поиски, и вот, совсем недавно, удалось найти» (СнеР).

«Мне этот фильм понравился. ... Снят на модную в 1950–е годы тему шпионов из стран Запада в СССР. Смотрел с большим интересом. Сюжет увлекательный, места съёмок – захватывающие. Такие кинокартины редко показывают. Заинтересовал даже больше, чем широкоизвестный фильм "Над Тиссой"» (Норд).

Мнение «против»:

Фильм красочный... Но вместе с тем и дебильнейший... В Якутию зачем было засылать диверсанта? ... Герой Медведева, после того, как прилично выпил и закусил,

лучше спортсмена–горнолыжника спускается слаломом на лыжах! И герой Гусева ему ни в чём не уступает! Откуда такое великолепное мастерство у матёрого уголовника и у работника госбезопасности? ... Самолет в Якутию мог прилететь только с Аляски? Без дозаправки туда и обратно? Причём сел самолёт на глубокий снег на шасси с колёсами? Герой Жакова развёл одновременно для посадки самолета костров десять, не меньше. Но откуда так быстро?» (Андрей).

Тройная проверка. СССР, 1970. Режиссер Алоиз Бренч. Сценаристы Андрей Донатов, Освальд Кубланов. Актеры: Игорь Ледогоров, Гурген Тонунц, Виктор Чекмарёв, Валентина Егоренкова, Игорь Владимиров, Виктор Тарасов, Геннадий Нилов, Вия Артмане и др. **28,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алоиз Бренч (1929–1998) – автор известных детективов. Большим успехом у зрителей пользовался его сериал «Долгая дорога в дюнах»... Всего А. Бренч поставил 20 полнометражных игровых фильмов и сериалов, многие из которых («Двойной капкан», «Свет в конце тоннеля», «Тройная проверка», «24–25» не возвращается», «Шах королеве бриллиантов», «Когда дождь и ветер стучат в окно», «Подарки по телефону», «Быть лишним», «Ключи от рая») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Советские зрители 1970-х смотрели этот шпионский фильм с интересом, но вот в XXI веке он вызывает иронию: «Вроде и режиссёр весь такой неплохой, детективно-заточенный Алоиз Бренч... Мог бы закрутить интригу по идее, подержать зрителя хоть в каком-то напряжении и ожидании тайно-шпионского внезапного экшена... Но, увы... Видимо не управился со сценарием, в котором я заметил одну тенденцию – авторы (2 шт.) решили туда запихнуть кучу достаточно "многоходовых" персонажей, но они (действующие лица) просто не успели внятно раскрыть свои ходы, поступки и логику... Ну или актёры не смогли подобрать, так сказать, к ним ключей... А скорее всего, есть у меня такое подозрение, что фильм сделан, тупо... То есть – быренько, для «галочки», «под дату»... В общем получилось что-то такое невыразительное и ходульное... «Шпионские страсти» напоминают «джеймс-бондовщину» какую-то, не головокружительным трюкачеством, но неправдоподобно-скрупулёзным исполнением невыполнимых задач» (Кадочников, 2012).

Этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня.

Мнение «за»: «Очень хороший фильм про разведчиков. В тот период у нас их много наснимали. Ледогоров как всегда очень убедителен» (Протвень).

Мнение «против»: «Не люблю так небрежно сделанные ленты про войну» (Снег).

Судьба резидента. СССР, 1970. Режиссер Вениамин Дорман. Сценаристы Владимир Востоков, Олег Шмелёв. Актеры: Георгий Жжёнов, Андрей Вертоградов, Михаил Ножкин, Ефим Копелян, Ростислав Плятт, Николай Прокопович, Эдита Пьеха, Жанна Болотова, Эве Киви, Элеонора Шашкова, Эрвин Кнаусмюллер, Глеб Плаксин, Олев Эскола, Бронюс Бабкаускас и др. **28,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вениамин Дорман (1927–1988) за свою карьеру поставил 19 полнометражных игровых фильмов разных жанров, многие из которых («Штрафной удар», «Легкая жизнь», «Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Возвращение резидента», «Земля, до востребования», «Пропавшая экспедиция», «Золотая речка», «Ночное происшествие», «Похищение Савойи», «Медный ангел») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Детектив «Судьба резидента» был продолжением имевшей большой зрительский успех «Ошибки резидента», поставленной тем же режиссером.

В «Режиссерской энциклопедии» отмечается, что «Судьба резидента» наполнена долгими кадрами раздумий героя Женова, чередующимися с натурными съемками. Практически весь фильм посвящен душевному и духовному становлению нескольких героев. Пойманный в первой части Зароков–Тульев в течение последующих двух серий проходит через ненавязчивую вербовку и переосмысливает свою жизнь. Ему верят, и это делает чудеса. Сегодня кажется достаточно наивным, что, мол, любовь и уважение к отцу и русской

жене способны изменить человека. В 70–е еще была сильна уверенность в правоте своей жизни, отечественной идеологии, что и отразилось в фильме» (Ларгина, 2010: 158).

Этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня:

«Линия Тульева как–то потускнела. Мотивация с убийством отца показалась неубедительной... Что касается остальной мотивации, то не то что в нее не верится, но в предыдущей части переживаниям Тульева уделили все–таки очень мало времени. А так получается, как в романе Ле Карре – ты идеальный шпион, Тульев. Тебе не хватает только Правого дела. Только вот не понятно, почему это дело Тульев стал считать правым? Из одной патриотической ностальгии, получается. Увидел березки и расклеился. Наверно влюбленность в женщину и рождение сына сыграли роль, но опять–таки это толком не показано» (Каппа).

«Совершенно слабый фильм. По всем статьям проигрывает первой части. Смотреть всё действие скучно и неинтересно. Просто чередование каких–то заурядных событий на экране. Нет ни увлекательного сюжета, ни остроты действия, ни детективной интриги, ни приключенческой составляющей. Как это часто бывает, продолжение не получилось. (Норд).

«При всём таланте Георгия Жжёнова, при всём уважении к его очень трудной судьбе.... Но, иностранного разведчика он сыграл плохо. Неубедительно. А ведь по фильму он опытный разведчик, спец, за плечами которого много всяких дел, надо полагать. А в фильме посмотришь, так его и вербовать не надо было. Такое чувство, что он сам ехал с большим желанием перевербоваться. Другое дело, что сам по себе Жжёнов – личность, и на него просто интересно смотреть. Но как матёрый разведчик он меня, матёрого зрителя, не убедил абсолютно» (В. Иванов).

Выстрел в тумане. СССР, 1964. Режиссеры Александр Серый, Анатолий Бобровский. Сценаристы Владимир Алексеев, Михаил Маклярский. Актеры: Владимир Краснопольский, Лионелла Скирда (Пырьева), Юрий Горобец, Роман Хомятов, Бруно Оя, Андрей Файт и др. **28,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Анатолий Бобровский (1929–2007) поставил 14 игровых полнометражных фильмов, четыре из которых (Выстрел в тумане», «Человек без паспорта», «Возвращение «Святого Луки», «Черный принц») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер с трудной судьбой – Александр Серый (1927–1987) – поставил всего пять фильмов («Выстрел в тумане», «Иностранка», «Джентльмены удачи», «Ты – мне, я – тебе», «Берегите мужчин!») и все (!) они вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Западная разведка хочет «выйти» на советского ученого и, понятное дело, завербовать...

Мнения о детективе «Выстрел в тумане» в профессиональной кинематографической среде были в целом негативными:

К примеру, в рецензии, опубликованной в «Вечерней Москве» утверждалось, что «в фильме не действуют герои с полнокровными человеческими характерами, индивидуальные черты которых определяли ли бы их поведение и поступки. Увы, все это подменено приятной наружностью у положительных героев и настораживающей – у отрицательных» (Владимирский, 1965).

Да и в XXI веке исследователь трансформаций образа врага в советском кино Александра Колесникова, на мой взгляд, вполне резонно отмечала, что «фильм «Выстрел в тумане» можно назвать типичным советским «шпионским» детективом: однотипные методы иностранных агентов (подкуп, шантаж), почти механические действия чекистов (работа по привычке, без раздумий и поисков) и, конечно, почти привычная охота за советскими научными гениями» (Колесникова, 2015: 74).

Мнения нынешних зрителей о «Выстреле в тумане» более снисходительны:

«Достаточно интересный шпионский детектив. В нем во многом впервые заявлены те темы, которые станут характерными, будут эксплуатироваться во многих шпионских лентах 60–80–х годов. Это и попытка шантажа, привлечения иностранными разведками к

сотрудничеству отдельных советских ученых. Это и интерес к различным разработкам в военной, космической отраслях и в ядерной сфере. Это и совмещение официальных должностей (атташе) со службой в западной разведке. Это и показ тщательной работы советских контрразведчиков, в том числе впервые – с использованием видеосъемки. ... После "Ошибки резидента" и ряда других детективных лент, эту смотреть чуть скучновато» (А. Гребенкин).

«Ну, для 1963 года фильм достаточно хорош. Это было время, когда советские кинематографисты постепенно переходили от традиции и штампов шпионских фильмов и фильмов про разведчиков и контрразведчиков 30–50–х годов к более современному подходу к такому кино, которое появится уже к концу 60–х. Конечно, для избалованного современного зрителя фильм покажется скучноватым и устаревшим. Но то, что нужно посмотреть кино, которое без сомнения внесло свою лепту в развитие жанра в советском кинематографе, мне было понятно. И посмотрел не без любопытства, и потраченного на него времени не пожалел» (Александр).

«Фильм академичен по форме, повествование размеренно. На удивление, почти не идеологизирован. Иностранцы в нем похожи на иностранцев. ... Отлично поставлена схватка в медпункте, безукоризненно работали каскадеры, сцена длинная, снята со стороны – трюки в замкнутом помещение, не имитация. Добротное кино, хотя и не шедевр. Мне понравилось» (Михаил).

«Два раза подряд посмотрел этот фильм. Причём, второй раз смотрел более внимательно. Фильм производит двойственное впечатление. Такое ощущение, что мы стали свидетелями некоей происходящей в то время смены подходов к отражению шпионской темы в кинематографе. От примитивной "поимки и наказания негодяев" – к интеллектуальному поединку разведок. В фильме, как бы, присутствуют черты и старого и нового подходов. Меня ещё отчасти тема заинтересовала потому, что почти всю жизнь "скитался" по "почтовым ящикам", было интересно сравнить свои фактические ощущения с просмотренными. Евдокимов, конечно, заслуживает взыскания за своё необдуманное поведение, особенно, за секретные записи на неучтённых бумажных носителях, которые попали в руки врагов. А так, фильм вполне смотрибельный, с перегибами, конечно» (Сергей).

«Ну, разок посмотреть можно» (Зритель).

"24–25" не возвращается. СССР, 1969. Режиссеры Алоиз Бренч, Ростислав Горяев. Сценаристы: Михаил Блейман, Анатол Имерманис, Гунар Цирулис. Актеры: Жанна Болотова, Александр Белявский, Гунарс Цилинский, Эдуардс Павулс и др. **28,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алоиз Бренч (1929–1998) – автор известных детективов. Большим успехом у зрителей пользовался его сериал «Долгая дорога в дюнах»... Всего А. Бренч поставил 20 полнометражных игровых фильмов и сериалов, многие из которых («Двойной капкан», «Свет в конце тоннеля», «Тройная проверка», «24–25» не возвращается», «Шах королеве бриллиантов», «Когда дождь и ветер стучат в окно», «Подарки по телефону») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Ростислав Горяев (1934–2007) поставил шесть полнометражных игровых фильмов, два из которых («Ноктюрн» и «"24–25" не возвращается») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Детектив «"24–25" не возвращается» рассказывает о расследовании дела о похищении редкого лекарства, разработанного советскими учеными.

Но права была кинокритик Раиса Зусева: «было бы, думается, жесточайшей несправедливостью по отношению к авторам этой занимательной ленты, если бы мы начали раскрывать здесь все ее сюжетные и следственные секреты — да и зрителям, надо полагать, значительно интереснее будет распутать это сложное дело одновременно с лейтенантом Марой, чем узнать от нас о его результатах» (Зусева, 1969).

Зрителям XXI века этот детектив в основном нравится:

«Отличный детектив Бренча. Он создал свой особенный неповторимый киноязык детектива. Прекрасно показана Прибалтика, почти заграница, когда она ещё была

достойной частью великой империи. Чудесный город Рига, её уютные улицы, мрачные дома, а главное замечательные люди. По фильму видно, что режиссёр любит и страну, и город, и людей, всех кто там живёт, независимо от национальной принадлежности. Актёры все как на подбор, Жанна Болотова – прелестна, Белявский – красавиц мужчина, а Гунар Целинский – просто необыкновенный человек, хотя прекрасно изобразил злодея» (Алекс).

«Отличный детектив! Очень красивые, талантливые Артисты... Невозможно глаз оторвать от них. ... Повествование идет неторопливо, но захватывающе, без всяких спецэффектов, длинных погонь и частых перестрелок, и также без множества убийств, какие показываются в современных детективных сериалах с морем человеческой крови» (Альфия).

«А я сегодня первый раз посмотрела этот фильм. Наивный он, конечно, и достаточно примитивный с точки зрения сегодняшнего дня, ну а тогда, наверное, был крутым детективом. Болотова хороша – стильная, симпатичная, а Цилинскиса я в первый раз увидела в отрицательной роли» (Ихоня).

«Детектив понравился тем, что все действие динамично, не затянуто. Дело расследует красивый модный следователь–девушка в исполнении Жанны Болотовой. Интересно, а такое бывает в жизни, чтобы в одиночестве сложное дело расследует девушка? Или это все в кино придумано? Изображение красивое – опять же только на любителей таких фильмов. Здорово показан в черно–белом изображении солнечный весенний день. За пять минут до конца все вдруг оживают, и начинается крутой экшен – ради этого стоило смотреть фильм. Мне всё понравилось» (Яна).

Контрабанда. СССР, 1975. Режиссер и сценарист Станислав Говорухин. Актеры: Владимир Павлов, Раиса Рязанова, Григорий Гай, Юрий Пузырёв, Игорь Класс, Юрий Орлов, Николай Мерзликин и др**. 28,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Станислав Говорухин (1936–2018) поставил 19 полнометражных игровых картин и сериалов, пять из которых («День ангела», «Белый взрыв», «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо», «Контрабанда», «Десять негритят») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. И это без учета его телехитов, включая «Место встречи изменить нельзя».

Детектив «Контрабанда» – не самый известный фильм Станислава Говорухина, но и его умудрилось посмотреть больше 28 млн. зрителей.

Советские кинокритики либо игнорировали «Контрабанду», либо писали о ней с иронией.

К примеру, кинокритик Елена Стишова резонно заметила, что «есть своя прелесть в том, когда детектив не выдает себя за психологическую драму и не претендует на тонкое исследование души. ... Так что, если вы любите «чистый» жанр, то «Контрабанда» – как раз тот фильм, который вам нужен» (Стишова, 1975: 10).

Этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня:

Мнения «за»: «Мне фильм кажется интересным. Добротный детективный сюжет, хорошие актеры, неожиданные повороты событий, музыка – все удачно, в жанре» (М. Морозова). «Хороший, добротный детектив; не шедевр, но смотрится с интересом" (Руссе).

Мнение «против»: «Унылая тягомотина. Я обожаю советские фильмы, но этот – полный провал» (Шанешка).

Следствие продолжается. СССР, 1967/1968. Режиссер Али–Сэттар Атакишиев. Сценаристы Джамшид Амиров, Михаил Маклярский (по мотивам повести Джамшида Амирова "Береговая операция"). Актеры: Камал Худавердиев, Гасанага Салаев, Гасан Мамедов, Лариса Халафова и др. **28,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

В детективе «Следствие продолжается» советские контрразведчики разоблачают тайную операцию западных шпионов, которые хотят получить секретных таблицы...

Вопрос «на засыпку»: какие фильмы режиссера Али–Сэттар Атакишиева вы знаете? Боюсь, что этот вопрос (без помощи интернета) останется без ответа даже у киноведов. А ведь шпионский детектив Али–Сэттар Атакишиева в 1967–1968 годах привлек в кинотеатры

свыше 28 млн. человек, аудиторию практически такую же, что получили легендарные «Летят журавли» и «Белорусский вокзал»...

Режиссер Али–Сэттар Атакишиев (1906–1990) поставил всего пять полнометражных игровых фильма, но только детектив «Следствие продолжается» сумел войти в тысячу самых кассовых советских лент.

Конечно, злые языки говорят, что это случилось исключительно из–за песен суперпопулярного в те годы Полада Бюль–Бюль Оглы. Но люди помягче упирают на занимательность интриги «про шпионов», когда за ограблением квартиры ученого–химика, неосторожно принесшего туда с работы каких–то секретные таблицы, вырисовывались очередные вражеские спецслужбы...

Советская кинокритика в год начала проката этого фильма встретила его сдержанно, пожурив за нагромождение подробностей и определенное недоверие к зрителю (Спутник кинозрителя. 1967. № 12. С. 11).

Впрочем, как хорошо известно, массовая аудитория никогда с мнениями кинокритиков не считалась и не считается, поэтому слов «про шпионов» на афишах и в рекламе было уже достаточно для похода в кино – по крайней мере – школьников...

Об этом красноречиво говорят и отклики нынешних зрителей:

«Очень захватывающий, неожиданный, искромётный детектив... Он заставляет приковать к себе внимание и не оставляет вас равнодушным до конца фильма» (Алексей).

«Прекрасный детектив! Обожаю именно такой стиль. Музыкальная подложка просто великолепна. Это же Полад. А Лариса Мондрус! Цветок, а не фильм. (Нудный).

«Отличный, хотя (с высоты нынешних лет) немного наивный детектив. Центральная непонятка – это что: главная шпиёнка, драпая, под водой в акваланге пыталась доплыть из окрестностей Баку в территориальные воды Ирана?» (Юджин).

Один из нас. СССР, 1971. Режиссер Геннадий Полока. Сценаристы Алексей Нагорный, Гелий Рябов. Актеры: Георгий Юматов, Дмитрий Масанов, Валентин Грачёв, Николай Гринько, Фёдор Никитин, Игорь Дмитриев, Аркадий Толбузин, Тамара Сёмина, Ирина Короткова, Николай Граббе, Иван Рыжов, Людмила Гурченко, Татьяна Конюхова, Людмила Шагалова и др. **27,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Геннадий Полока (1930–2014) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, но только три из них («Республика ШКИД», «Один из нас» и «Одиножды один») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Пародийный шпионский фильм Геннадия Полоки «Один из нас» был сделан с таким профессиональным шиком, что немалое число зрителей приняли его всерьез, как детектив о разоблачении немецкой диверсионной группы накануне 22 июня 1941 года...

Между тем, автор очень тонко играл со стереотипами советской «шпионской серии» 1930–х, используя суперположительный имидж Георгия Юматова (1926–1997) таким образом, что его персонаж напоминал сразу всех знаменитых кинокрасавцев 1930–х, в первую очередь – Сергея Столярова...

Очень хорошо об этой тонкой грани между «серьезом» и пародией написал в «Советской экране» знаменитый литературный и кинокритик Лев Аннинский (1934–2019): «Г. Полока делает внешнее соединение традиционных детективных штампов, ... почти фантастическим, внутри же прячет серьезность. Он строит свою ленту так, что вы чувствуете призрак пародийности, но как–то не успеваете отдать себе в этом отчет: в характерах есть какая–то всамделишность, и она тормозит вашу улыбку, словно «пародийность» есть тот самый агент, которого вам подставили, и на которого вы должны клюнуть» (Аннинский, 1971: 2).

Я согласен с киноведом Олегом Коваловым: «Один из нас» – «самая филигранная по точности, беспрецедентная по смелости высказывания и неожиданная для советских экранов пародия Полоки... Сюжет фильма ... был идейно безупречен — советский парень внедрялся в аппарат нацистской разведки и срывал её планы, но решался в форме пародии на «шпиономанские» ленты 30–х годов. В то славное время на советские экраны во множестве выходили фильмы, живописавшие козни «врагов народа», маскирующихся шпионов и диверсантов. Многое в подобных произведениях само по себе подходило к опасной грани невольной пародийности. ... Однако и безобидная вроде бы пародия на жанр в глазах цензуры была нежелательной. Создавая «комический образ» произведения, она делала смешными сакральные фигуры советской мифологии вроде работников милиции или разведчиков. Грань между высмеиванием локального жанра и разоблачением тотальной официальной пропаганды здесь размывалась, рождая самые нежелательные обобщения. ... фильм Полоки высмеивал не «шпионские» детективы, а мрачную социальную мифологию времен «Большого Террора», и вообще — официозную пропаганду. Но самым главным был «Третий план» этой пародии, заставляющий размышлять уже не столько о жанрах или пропаганде, сколько о социальной истории: режиссер подталкивал зрителя к выводам, совсем неожиданным в «патриотической» истории — фильм изображал, как человек становится заложником равно зловещих ведомств, и размышляла о цене личности в эпоху диктатур. Он был снят в эстетике «ретро» задолго до рождения этого стиля, а иронической интонацией напоминал ленты «пражской весны» — тем удивительнее было его появление в Советском Союзе после её разгрома. Столь сложные, «слоистые» конструкции фильмов Полоки могли бы сделать их достоянием исключительно синефилов — однако даже фильм «Один из нас», учитывая небольшое число отпечатанных копий, имел приличный кассовый успех: в 1971–м году его посмотрело 27,8 млн. зрителей. Возможно, фильмы Полоки стали истинно народными, потому что — отечественную историю и мифы о советском времени он выразил через призму кинематографа тех же времен. Наследуя авангардной традиции и находясь в оппозиции и к ведущим эстетическим течениям второй половины XX века, режиссер создал свой собственный яркий образный мир. Мы смотрим его картины, плачем, смеемся и радуемся» (Ковалов, 2010).

С. Кудрявцев, на мой взгляд, прав в том, что «сейчас может показаться удивительным и просто невероятным тот факт, что после запрета «Интервенции» режиссёр Геннадий Полока смог не только получить право на постановку важного героико–приключенческого фильма о предотвращении диверсии немецких разведчиков, внедрившихся на советский оборонный завод в канун войны. ... в среде кинематографических интеллектуалов фильм Полоки стал в каком–то смысле культовым, поскольку пытался в очень скрытой форме иронизировать над штампами советских лент о врагах–вредителях и над приступами шпиономании, присущей отечественному кино в самые разные периоды» (Кудрявцев, 2007).

Однако с мнением С. Кудрявцева, что «больше всего мешал такому неожиданному восприятию этой картины популярный актёр Георгий Юматов, который чаще ассоциировался именно с героическим имиджем» (Кудрявцев, 2007) я не абсолютно не согласен. Убежден, что именно «отважно–комсомольский» кинообраз Г. Юматова помогал замыслу режиссера и придавал особый шарм тонкой грани между пародией и стилизацией, между обыгрыванием киностереотипов и «всамделишностью»...

Любопытно, что и в XXI веке есть зрители, которые (вопреки мнению самого Г. Полоки) считают, что в фильме «Один из нас» нет ничего пародийного:

«Ничего особо комического, гротескного, сатирического, в фильме "Один из нас" я не заметил. Я отнёс бы этот фильм к жанру военной драмы. Вы видите смешного Морду, и не замечаете поломанных судеб Зиночки, Тани, застреленного в подвале чекиста, гражданского подвига Петрова, не профессионального разведчика, а рядового советского человека, – одного из нас, согласившегося выполнить опасное задание» (Ю. Блинов).

Впрочем, большинство нынешних зрителей хорошо чувствуют концептуальные жанровые особенности этого фильма Геннадия Полоки:

«Сейчас в очередной раз пересматриваю "Один из нас". И снова не могу удержаться от смеха. С одной стороны – фильм совершенно идеально воспроизводит приметы предвоенной эпохи (культпоходы в кино, пионерские парады, танцы в ДК и т.п.), с другой –

на фоне этой абсолютно достоверной среды разыгрывают шаблонный шпионский сюжет, доведённый до уровня гротеска. Диалоги в фильме блестящи, но ещё более блестяще то, как актёры эти диалоги обыгрывают. Особенно Юматов. По логике стандартного фильма его персонаж – абсолютно правильный средний человек. Но Юматов играет так, что этот "средний человек" превращается в совершенно гротесковую фигуру» (М. Кириллов).

«Полока во всех своих фильмах негромко, но уперто показывал кукиш Советской власти и издевался над присущими ей чертами, сознательно утрируя их и издеваясь над ними. "Один из нас" весьма откровенно высмеивает присущие советскому детективному киножанру черты: герой–блондин славянского типа без страха и упрека, готовый по первому зову на амбразуру; немецкие шпионы, сияющие европейским лоском сквозь отечественные галифе и макинтоши; пародийно перезрелая "запутавшаяся девушка" в полудетской "матроске"; яды, льющиеся рекой; НВДШники, кристально чистые и всевидящие; "черная дама пик" – убийца; бывшие кулаки – враги советской власти с ножами и удавками и т.п. Высмеивается, в общем–то, эпоха, не столь уж наивная и однозначная. Ибо "завтра была война"» (Факт).

«Это не просто хороший фильм. Это шедевр. ... Учитывая то, что снят он был в 1970 году, просто диву даешься, как его тогда пропустили. Игра актеров великолепна, причем всех без исключения. Все, все сногсшибательны» (Александр).

Меченый атом. СССР, 1973/1974. Режиссер Игорь Гостев. Сценарист Федор Шахмагонов. Актеры: Георгий Жжёнов, Владимир Самойлов, Георгий Тараторкин, Михаил Погоржельский, Юрий Толубеев, Владислав Стржельчик и др. **27,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Игорь Гостев (1925–1994) поставил десять полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Меченый атом», «Европейская история», «Фронт за линией фронта», «Фронт без флангов») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Этот очередной фильм «шпионской серии», хотя и пользовался успехом у публики не произвел никакого впечатления на советских кинокритиков того времени.

К примеру, Валентин Михалкович (1937–2006) писал, что «хорошему актеру Георгию Жженову, исполняющему роль полковника Дубровина, в фильме нечего играть. Он движется в меру решительно и целеустремленно, говорит написанные в сценарии слова, но живинка, «огонек» и в пластике и в репликах отсутствуют. ... Из воздушных шаров — сюжетных действий и поворотов «Меченого атома» человеческое содержимое улетучилось, по всей видимости, еще на стадии сценария» (Михалкович, 1974: 87).

Уже в XXI веке кинокритик Виктор Матизен вспоминал, что «в кинематографических кругах Гостева заглазно считали креатурой КГБ. Первый его игровой фильм «Меченый атом» был воспринят как рецидив шпиономании, от которой «оттепельное» кино успело освободиться. По несуразности сюжета его можно сравнить разве что с анекдотическим «Случаем с ефрейтором Кочетковым» (1955). ... что–то вроде ремейка фильма Ефима Гамбурга «Шпионские страсти» (1967), сделанного с истовой серьезностью» (Матизен, 2010: 131).

Правда, даже сегодня некоторые зрители считают, что «Меченый атом» – «замечательный фильм, а игра актеров просто восхищает. Фильм прививает любовь к родине, активную гражданскую позицию» (О. Кудякова).

В целом же, как мне кажется, «Меченый атом» просто эксплуатировал успех более удачных советских «шпионских» фильмов, например, «Ошибки резидента» (1968) и «Судьбы резидента» (1970) В. Дормана, откуда был взят «напрокат» выдающийся актер Георгий Жженов (1915–2005).

Спектр мнений зрителей XXI века о детективе «Меченый атом» примерно таков:

«Замечательный фильм, хотелось бы побольше таких фильмов. Игра актеров просто восхищает. Фильм прививает любовь к родине, активную гражданскую позицию» (Ольга).

«Плюс единственный – лишний раз увидел превосходных отечественных артистов, большинство из которых уже ушло. ... Но развернуться им негде и играть, собственно, нечего. Если В. Самойлов в очередной раз (качественно) играет брутального кинозлодея, а Г. Тараторкин – современного Родиона Раскольникова на начальной стадии его падения, то

мэтрам В. Стржельчику и Ю. Толубееву играть просто нечего – люди в погонах с большими звёздами, и только. Налицо нерациональное использование талантов. Забивание гвоздей при помощи высокоточных микроскопов. Фильм – неудачная попытка повторить успех "Ошибки резидента". Для придания иллюзии документалистики в 1972 году он снят черно–белым. Сюжет растянут, перезагружен идеологией. Вначале маршал по листку зачитывает тезисы о происках империалистов, жаждущих развязать ядерную войну. В середине долгая сцена в катакомбах войск Гражданской обороны, по изображению на экранах выполняющих роль войск ПВО. Финал с претензией на оригинальность – КГБ вступил в игру с иностранной спецслужбой, канал поставки дезы за бугор заработал. Шпионы и их пособники остались на воле. Но у меня лично от такой концовки осталось послевкусие незавершенности. Или планировалось продолжение? Очень посредственное кино» (Михаил).

«Засланный шпион Стальгер на территории СССР: 1) убивает советского гражданина, проводника Притыкова... 2) наносит телесные повреждения средней тяжести офицеру милиции при исполнении... 3) Угоняет государственный ЗИЛ; 4) Совершает попытку убийства гаишника (наезд ЗИЛом); 5) Разбивает ЗИЛом постовую машину ГАИ. Это минимум 5 статей УК РСФСР! После этого чекисты позволяют Стальгеру не только избежать наказания но и благополучно покинуть страну. В жизни, скорее всего, именно так и было бы, но цинизм этих товарищей в очередной раз поражает. Также очевиден просчет авторов фильма – зачем так дискредитировать органы в глазах советских граждан? Антисоветчина явная!» (Хи).

Кортик. СССР, 1954. Режиссеры Владимир Венгеров и Михаил Швейцер. Сценаристы Анатолий Рыбаков, Иннокентий Гомелло (по одноименной повести А. Рыбакова). Актеры: Аркадий Толбузин, Бруно Фрейндлих, Володя Шахмаметьев, Борис Аракелов, Нина Крачковская, Герман Хованов, Наталья Рашевская, Сергей Филиппов и др. **27,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Венгеров (1920–1997) поставил 13 фильмов, 7 из которых («Кортик», «Два капитана», «Рабочий поселок», «Живой труп» (две экранизации), «Балтийское небо», «Порожний рейс») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Михаил Швейцер (1920–2000) поставил 16 фильмов, пять из которых («Кортик», «Чужая родня», «Мичман Панин», «Воскресение», «Золотой теленок») вошли в число самых популярных советских кинолент, и запомнился зрителям, конечно же, по экранизациям литературной классики.

Разумеется, «Кортик» был, прежде всего, рассчитан на подростковую аудиторию, но и взрослые зрители также с удовольствием смотрели эту детективную историю.

Сегодняшние зрители воспринимают эту экранизацию «Кортика» в большей степени критически:

«Обычно считается, что первая постановка лучше последующих, в данном случае – наоборот. Фильм сумбурный, начало ... затянуто... Главные герои напоминают Коротышек из Цветочного Города, с не по–детски серьезными лицами. ... Всю детективную нить распутывают не любознательные пионеры, а доблестные чекисты и комсомолка Валя. ... вообще, от книги мало что осталось» (Э. Легоев).

«Фильм вряд ли будет интересен слишком разборчивому и искушённому зрителю. Приключенческая линия, характерная для более позднего «Кортика», почти полностью подменена на более аскетически–скудную «революционную». ... Всё и всюду в фильме контролирует мудрая власть, какие–либо инициативы мальчишек сведены к нулю. Действие перенесено в Петроград, что само по себе не слишком уместно, ибо вся эта история Рыбакова замешана на тайнах Арбата и Старой Москве, как месте действия. ... Игра актёров мало чем поразила, весьма традиционная для тех лет, однобокая» (Материаловед).

«Экранизация очень слабая, никакого сравнения с книгой не выдерживает, пересматривать не хочу» (Игнат).

Капитан "Старой черепахи". СССР, 1956. Режиссеры Всеволод Воронин, Генрих Габай. Сценарист Лев Линьков (по собственной одноименной повести). Актеры: Юрий Саранцев, Анатолий Игнатьев, Наталья Фатеева и др. **27,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Всеволод Воронин (1926–1968) за свою короткую жизнь успел поставить 6 фильмов, из которых только «Капитану "Старой черепахи» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Генрих Габай (1923–2003) снял семь полнометражных игровых фильмов, три из которых («Капитан "Старой черепахи», «49 дней», «Зеленый фургон») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Капитан "Старой черепахи» – идеологически выдержанная «история борьбы с контрреволюционным подпольем» сегодня практически забыта зрителями, частично из–за того, что Генрих Габай в 1970–е годы эмигрировал, и его фильмы были изъяты из кино/телепоказов на долгие годы.

На дальних берегах. СССР, 1958. Режиссер Тофик Таги–заде. Сценаристы Имран Касумов, Гасан Сеидбейли (по собственной одноименной повести). Актеры: Нодар Шашик–оглы, Юрий Боголюбов, Агния Елекоева, Алескер Гаджи Алекперов, Лев Бордуков, Андрей Файт, Григорий Шпигель, Николай Боголюбов и др. **27,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Тофик Таги–заде (1919–1998) поставил 14 полнометражных игровых кинолент, но только две из них – остросюжетная история о героическом советском диверсанте (имеющая реальную историческую основу), действующем в 1944 году в Триесте, – «На дальних берегах», и музкомедия «Аршин Мал-Алан» – вошли в тысячу самых кассовых фильмов СССР.

Я люблю Триест с его австрийским стилем центральных улиц, шикарной площадью с великолепным видом на море, романтичным каналом и старинным кафе, где любил пил крепкий кофе знаменитый писатель Дж. Джойс…

Итальянцы давно уже облюбовали Триест как идеальное место действие как таинственных детективов («Любовь и вендетта», «Красная дверь»), так и жизнерадостных комедий («Давай поженимся»).

И прогуливаясь по триестским улицам, я с удовольствием узнавал знакомые по фильмам места…

Насколько мне известно «На дальних берегах» – единственный советский игровой фильм, действие которого происходит в Триесте.

В год выхода на экран фильм Тофика Таги–заде воспринимался в общем контексте тогдашних лент «про разведчиков в тылу врага» («Подвиг разведчика», «Секретная миссия», «Вдали от Родины» и др.).

В «Истории советского киноискусства» отмечалось, что «энергичный темп, динамика действия, события…, новизна самого материала… сделали фильм [«На дальних берегах»] интересным и увлекательным. И всё же его успех был определен в первую очередь ясностью и убедительностью центрального образа, обаянием исполнителя» (История советского кино. Т.4. М., 1978. С. 216).

Об этом говорят и окрашенные ностальгией восторженные отклики многих сегодняшних зрителей:

«Книга и фильм "На дальних берегах"– любимые воспоминания детства и юности. Образ разведчика воспитывал лучшие качества у мальчишек. Главное любовь и преданность Родине» (Н. Маркелов).

«И над книгой, и на фильме рыдала и долго не могла успокоиться – так эти вещи меня потрясли. И это при моем стойком характере. Легенда, правда и шедевр» (Ирина К.).

«Это самый лучший фильм о войне, даже лучше, чем "Отец солдата", "Звезда", "А зори здесь тихие". Фильм на века» (Бернардо).

«Обожаю фильмы про советских разведчиков!» (Зритель).

Но XXI век принес и постмодернистскую трактовку этого фильма.

К примеру, Moskovitza считает, что «пионерская нацисплуатационная картина Таги–заде превратила гитлеровскую униформу в фетиш… Именно вокруг использования униформы в картине развернулась характерная для фетиша – как застывшего, задержанного образа – зрительская дискуссия: невесть откуда взявшиеся ревнители чистоты «холодного стиля» пеняли создателям фильма за лишние знаки различия на петлицах эсэсовских мундиров и неуместные отвороты на кителях сухопутных офицеров. И не случайно именно мазохистский фетиш – полоска кожи между краем платья и резинкой чулка, которую так небрежно и продуманно оголяет верная помощница Михайло, партизанская связная Анжелика (восходящая звезда нацисплотейшн Агния Елекоева) – стал главным символом картины и нацисплуатационного жанра в целом. … Анжелика – женщина–палач, показывающая своим жертвам резинку чулка как «последний объект»… Но зритель знает – это Анжелика пытает гестаповцев неотвратимостью Смерти» (Moskovitza, 2011).

В любом случае «На дальних берегах» и сегодня весьма интересный объект для культурологического исследования стереотипов шпионско–нацистской тематики в мировом кинематографе…

Будни уголовного розыска. СССР, 1973. Режиссер Суламифь Цыбульник. Сценарист Михаил Маклярский. Актеры: Борис Зайденберг, Николай Лебедев, Виктор Мирошниченко, Юрий Каморный, Лев Перфилов, Михаил Водяной и др. **27,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Суламифь Цыбульник (1913–1997) поставила семь фильмов, четыре из которых («В мертвой петле», «Нет неизвестных солдат», «Инспектор уголовного розыска», «Будни уголовного розыска») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Сейчас, разумеется, понятно, что детективные фильмы С. Цыбульник могли иметь успех только в отсутствии серьезной конкуренции по части остросюжетных лент в советском прокате. И кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997), на мой взгляд, совершенно справедливо писал, что «поставленные вполне профессионально, они, к сожалению, не выделились ничем из стандарта подобных картин» (Ревич, 1983: 146).

Впрочем, многие зрители и сегодня относятся к «Будням уголовного розыска» весьма позитивно: «По–моему хороший фильм. Показана работа уголовного розыска со всеми её трудностями. Этот фильм послабее "Инспектора уголовного розыска", но все равно цепляет… Умели снимать фильмы. Пусть милиционеры здесь все правильные, но это хорошо. Благодаря, в том числе и этому фильму, люди в СССР знали ,что моя милиция меня бережет» (Протвень).

По данным уголовного розыска… СССР, 1980. Режиссер Валерий Михайловский. Сценарист Эдуард Хруцкий (по мотивам собственной повести "Тревожный август"). Актеры: Леонид Неведомский, Александр Соловьёв, Алексей Эйбоженко, Геннадий Крынкин, Алексей Михайлов, Георгий Штиль, Николай Скоробогатов, Юрий Назаров, Александр Хочинский, Виктор Проскурин, Владимир Кенигсон, Елена Шанина, Виктор Сергачёв и др. **26,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Валерий Михайловский поставил всего три полнометражных игровых фильма, из которых только один («По данным уголовного розыска…») вошел в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Сегодняшние зрители существенно расходятся во взглядах на этот детектив, действие которого происходит в Москве 1942 года:

«Фильм замечательный! Хоть короткий и простой, но как все снято! Играют великолепные актеры, чего стоит только Кенигсон в роли Гомельского (Сергей).

«Фильм не понравился. Неестественность почти в каждом кадре. На экране ряженые люди, изображающие грозных оперативников, нквдэшников и всех мастей сволочей. Но Сергачев, Кенигсон и другие не вызывают ни страха, ни уважения. Загримированные и

ряженые актеры, произносящие слова, в которые невозможно поверить. Фильм очень скучен, в нем нет интриги и напряжения. Актерам, по–моему, играть тоже скучно. Главных героев нет, характеров тоже нет. Слишком много злодеев, а потому много суеты. Не верится, что война рядом. Всё не так» (Венкат).

Хозяин тайги. СССР, 1969/1970. Режиссер Владимир Назаров. Сценарист Борис Можаев. Актеры: Валерий Золотухин, Владимир Высоцкий, Лионелла Пырьева, Михаил Кокшенов, Дмитрий Масанов, Леонид Кмит, Эдуард Бредун и др. **26,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Назаров (1922–2001) поставил девять фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли «Хозяин тайги» и «Пропажа свидетеля».

Здесь, как говорится, сошлись все карты: суперпопулярность Владимира Высоцкого, исполнившего в фильме две песни; плюс другой популярный актер Театра на Таганке – Валерий Золотухин; детективный сюжет и крепкая режиссура Владимира Назарова.

Кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997) в своей книге о кинодективах дал «Хозяину тайги» весьма положительную оценку, отдельно выделив удачно сыгранную В. Золотухиным роль милиционера (Ревич, 1983).

Уже в XXI веке кинокритик Евгений Нефедов считает, что в «Хозяине тайги», «если перейти на высокие материи, речь (шла) о противостоянии коллективизма, борющегося за справедливость для всех, и индивидуализма с его приматом желаний отдельной личности над интересами других, в котором у последнего, конечно, нет шансов одержать верх. Закон тайги, как и закон джунглей, на поверку – вполне поддаётся обузданию» (Нефедов, 2017).

Что ж, вполне возможно, что авторы и хотели сказать нечто подобное, но все–таки успех «Хозяина тайги» этим объяснить, по–моему, нельзя. Главным козырем тут был все–таки Владимир Высоцкий с его песнями, что, собственно, и доказал выпуск сиквела – «Пропажа свидетеля». Режиссер был тот же, но Высоцкого там уже не было, а популярности Валерия Золотухина в роли милиционера уже не хватило для достижения прежнего успеха...

Дочь Стратиона. СССР, 1965. Режиссеры Василий Левин, Николай Винграновский. Сценаристы Василий Земляк, Василий Левин (по повести В. Земляка "Гневный Стратион"). Актеры: Николай Крюков, Людмила Платонова, Валерий Гатаев, Виктор Пименов, Дмитрий Орловский и др. **26,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Левин (1923–1998) поставил десять полнометражных фильмов, два из которых – «Дочь Стратиона» и «Повесть о первой любви» (и это не считая телевизионного «Капитана Немо») – вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Великая Отечественная война. Немецкий диверсант под видом советского капитана хочет узнать расположение партизанского отряда...

Советская пресса приняла военный детектив «Дочь Стратиона» неплохо.

К примеру, в «Ленинской правде» (18.03.1965) отмечалось, что в этом фильме хорошо раскрывается тема патриотизма и самопожертвования во имя Родины.

Зрители и сегодня обсуждают «Дочь Стратиона», отдавая должного его неординарному для военной тематики сюжету:

«Фильм чисто советский, но сюжет необычный» (Евгений).

«Фильм довольно интересный, ... о том, как гитлеровцы для борьбы против партизан создавали лжепартизанские отряды. ... К сожалению, драматургия сценария довольно схематична, и интересно задуманный фильм не вышел за рамки военно–приключенческого жанра» (Б. Нежданов).

Взорванный ад. СССР, 1967. Режиссер Иван Лукинский. Сценарист Афанасий Салынский. Актеры: Геннадий Бортников, Николай Скоробогатов, Имеда Кахиани, Александр Новиков, Сергей Яковлев, Олев Эскола, Рудольф Панков, Людмила Гурченко и др. **26,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Лукинский (1906–1986) брался за фильмы разных жанров – от народной комедии («Солдат Иван Бровкин») до шпионского триллера («Взорванный ад») – и часто достигал зрительского успеха: из 11 его полнометражных игровых фильмов пять («Солдат Иван Бровкин», «Иван Бровкин на целине», «Взорванный ад», «Деревенский детектив», «Прыжок на заре») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Военный триллер «Взорванный ад» рассказывал историю, довольно часто встречающуюся в отечественных приключенческих фильмах о войне: в нацистскую разведшколу проникают советские разведчики / диверсанты. Смелым режиссерским ходом Ивана Лукинского было приглашение на главную роль популярного в те годы актера Геннадия Бортникова (1939–2007), своей утонченной интеллигентной внешностью вроде бы никак не подходящего на роль супермена.

Расчет в итоге оказался верным: в самом деле, «ощущение сдавленного дыхания … точно передано Геннадием Бортниковым, актером романтической школы. … Бортников не любил и, пожалуй, не умел играть обыденность. Выбор Лукинского оказался точным: актер вносил в картину ощущение нарастающей опасности» (Лындина, 2010: 278).

Современные зрители все еще готовы обсуждать этот фильм:

«Фильм интереснейший, актеры сыграли великолепно. И назван удачно – парень переиграл этих ловцов душ со свастикой на рукаве, не дал им совершить черное дело» (Спартак).

«Отличный фильм! Очень напоминает фильм "Тройная проверка". Кстати, тоже отличный фильм. Советую посмотреть. Страшные испытания выпали на долю этих ребят, конечно же, это не предатели, просто надо было как то выжить и каждый, я просто уверена, надеялся только на одно – вернуться домой! Пусть даже расстреляют, но свои! Возможно, кто–то их осудит, но осудит тот, кто не знает что такое лагерь и пытки» (Лорель).

«Очень давно видел этот фильм, и в детстве он казался мне достаточно занудным: хотелось больше боёв, схваток, или как сейчас принято говорить – драйва. Но сегодня пересмотрел ещё раз: вполне добротное кино про разведчиков. Единственный ляп, бросившийся в глаза: в 1944 году начальник разведшколы и курсант листают журнал "Playboy", который начнёт выпускаться в США только через 10 лет. :)))» (Г. Воланов).

Человек в штатском. СССР, 1973. Режиссер Василий Журавлев. Сценаристы Дмитрий Быстролетов, Василий Журавлёв. Актеры: Юозас Будрайтис, Николай Гриценко, Ирина Скобцева, Людмила Хитяева, Владимир Дружников, Альгимантас Масюлис, Владимир Кенигсон, Олег Голубицкий и др. **26,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Журавлев (1904–1987) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, шесть из них («Космический рейс», «Граница на замке», «Пятнадцатилетний капитан», «Черный бизнес», «Морской характер» и «Человек в штатском») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Остросюжетный фильм «Человек в штатском» рассказывал с экрана историю о советском разведчике, действующем в Германии 1936 года.

Советские кинокритики не приняли эту работу В. Журавлева.

Кинокритик Борис Рунин (1912–1994) буквально разгромил «Человека в штатском» в своей статье в журнале «Советский экран», утверждая, что это «поистине невероятное произведение» знаменует собой «кризис жанра», так как «Наши резиденты в гитлеровском Берлине Сергей и Всеволод получают доступ к секретам третьего рейха, легко и просто наладив нужные связи. Во–первых, с видными гестаповцами, которые в делах сыска проявляют леденящее злодейство и младенческую наивность. Во–вторых, с прусскими аристократами, которые оказываются ещё более доверчивыми и бесхитростными

партнерами и в силу своей оппозиционности Гитлеру прямо–таки навязывают нашим героям государственные тайны своей страны. При всем этом наши герои тоже выдают себя за представителей родовитой знати. Конечно, мнимая принадлежность к высшему свету неминуемо должна была бы оказаться роковой для обоих: проверка идентичности столь заметных фигур — плёвое дело для любой контрразведки. Но авторы старательно обошли этот мотив. Впрочем, будь тут хоть крупица правды, граф Периньи и фон Путилов и без того сразу разоблачили бы себя — ведь их манеры хоть кого могли бы озадачить. ... Остаётся только недоумевать, что же побудило ... известных актёров...участвовать в подобной «клюкве» из жизни благородных баронов и графьёв «со службы» (Рунин, 1974: 14–15).

И даже журнал «Крокодил» не поленился высмеять эту шпионскую ленту, отметив, что «лавры создателей «Семнадцати мгновений весны» не дают спокойно спать многим кинематографистам. Одна за другой выстреливаются ленты, в которых появляется то бледная тень телевизионного Мюллера, то призрачное подобие мужественного Штирлица-Исаева, то еще кто-то в этом роде. Словом, наметился штамп. Отсюда понятно, почему московские кинематографисты Д. Быстролетов и В. Журавлев в своей картине «Человек в штатском», которая нынче демонстрируется на экранах страны, стремились во всем отойти от известных образцов. И надо со всем восторгом отметить, что это им удалось. Наши очередные резиденты в гитлеровском Берлине по имени Сергей и Всеволод должны получить доступ к важным вражеским секретам. Конечно, можно было вступить по примеру того же Штирлица в сложную умственную игру с гестаповцами. Но стоит ли повторяться! Гораздо оригинальнее показать противников такими дурачками, что обвести их вокруг пальца может и младенец. ... Аристократов в фильме хоть пруд пруди: фоны, бароны... Этим, видимо, доказывается, что основной силой, которая боролась с гитлеризмом, были не подпольщики-представители, а представители знатных фамилий. Словом, создан убедительный антиштамп, который вполне может посрамить и «Семнадцать мгновений весны» и многие другие ленты о действиях наших разведчиков в тылу врага» (Белов, 1974: 8-9).

Многие сегодняшние зрители относятся к «Человеку в штатском» куда благосклоннее Бориса Рунина: «Хороший, интересный фильм. Юозас Будрайтис отлично смотрится в своём разведческом образе – беззаботного галантного джентльмена, озабоченного лишь позолотой своего обедневшего герба. Несравненная Людмила Хитяева как всегда великолепна, купается в своей роли» (Нина).

Но немало и зрителей, которые склонны поддержать выводы кинокритика: «Слабый фильм, немцы опять выглядят дураками» (Фильмоскоп).

В любом случае «Человек в штатском», на мой взгляд, далеко не лучший советский фильм о разведчиках...

Незваные гости. СССР, 1959. Режиссер Игорь Ельцов. Сценарист Генрих Боровик. Актеры: Рейн Арен, Хиля Варем–Вээ, Хейно Мандри, Вальдо Труве, Юри Ярвет, Антс Лаутер, Антс Эскола, Л. Лужина и др. **26,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Этот шпионский фильм поставил режиссер Игорь Ельцов (1928–2002), кинематографический путь которого был очень коротким. С 1959 по 1964 год он успел поставить только три полнометражных игровых фильма («Незваные гости», «Под одной крышей», «Ноль три»), а в конце 1960–х по время служебной командировки в Лондон остался на Западе и вскоре получил работу на Би–Би–Си. Понятное дело, что после такого «кульбита» все фильмы Игоря Ельцова были немедленно изъяты из кино/теледемонстрации, а его имя перестало упоминаться...

В советскую Эстонию забрасываются шпионы-диверсанты...

Детектив «Незваные гости» в своей время были хитом советского кинопроката и привлек в кинотеатры двадцать шесть миллионов зрителей, которым очень хотелось узнать, «как поймали шпионов».

На сегодняшних зрителей, правда, этот фильм, правда, уже не производит впечатления: «Фильм откровенно слабый! Когда группу забрасывают, то инструктаж (те самые пароли–явки) делают всем вместе! После этого любой попавшийся или перешедший

на сторону быстрых и неуловимых органов госбезопасности сразу может навести на след остальных. С Эрнстом все тоже сразу понятно – "враг не ведал, дурачина, тот, кому все поручил он, был чекист, майор разведки и прекрасный семьянин" (С). Только не майор, капитан» (Сергей). «Сценарий ерундовый, примитивная схема для детского кукольного спектакля» (Лариса).

След в океане. СССР, 1965. Режиссер Олег Николаевский. Сценаристы Борис Васильев, Кирилл Рапопорт. Актеры: Ада Шереметьева, Юрий Дедович, Евгений Весник, Даниил Нетребин, Павел Махотин, Игорь Сретенский, Геннадий Нилов и др. **25,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Олег Николаевский (1922–1998) поставил 14 полнометражных игровых фильма, два из которых («Трембита» и «След в океане») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент. Главным его хитом была, конечно, оперетта «Трембита» (51,2 млн. зрителей за первый год демонстрации), но шпионский детектив «След в океане» тоже посмотрело немало зрителей – без малого 26 миллионов...

Советский ученый изобретает газовую смесь, с помощью которой можно опускаться на большую глубину. Этим изобретением заинтересовались западные спецслужбы...

Мнения сегодняшних зрителей о детективе «Следе в океане» серьезно разнятся.

«За»: «Хороший, крепкий детективный триллер, хотя берет скорее атмосферой, чем сюжетом, там есть нестыковочки. Прекрасна Ада Шереметьева в роли секретного агента, какие выразительные глаза! Музыка Льва Степанова впечатляющая. Красивые подводные съемки. ... Вообще фильм понравился динамичностью» (Инга). «Мне фильм понравился! Особенно шпионка. То, что она разведчица, я понял в середине фильма, несмотря на то, что авторы постарались напустить побольше тумана. Фирменная девочка» (Йоз Т.).

«Против»: «Откровенно слабый, провальный фильмец!» (Логашов). «Сюжетец похлеще Агаты Кристи. Е. Весник напомнил "Трембиту", там он так же бесподобно бегал» (А. Соловьев). «Фильм уровня студенческой курсовой работы. Такое ощущение, что "наснимали" гору материала, а потом монтировали наспех, под "конец квартала"... Само внедрение агента под "легендой" врача при том, что человек понятия не имеет о медицине – каково? Это как игра Остапа Бендера в Васюках. ... Слабовато» (Сергей).

В квадрате 45. СССР, 1956. Режиссер Юрий Вышинский. Сценарист Эмиль Брагинский. Актеры: Всеволод Платов, Маргарита Лифанова, Владимир Гуляев, Иван Кузнецов, Николай Хрящиков, Валентин Брылеев, Владимир Зельдин и др. **25,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Вышинский (1923–1990) поставил пять полнометражных игровых фильмов, два из которых («В квадрате 45» и «Океан») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«В квадрате 45» – не блещущий профессиональным мастерством фильм «про шпионов», вышедший на экраны в 1956 году, был весьма кисло принят советской прессой.

Так киновед Валентина Колодяжная (1911-2003) писала, что «здесь много нелепостей, непонятных зрителю происшествий, необычайной поспешности в описании событий и т.д. История о том, как курсант Волгин дважды прыгает с парашютом, совершенно непонятна и не имеет отношения к поимке диверсантов. Между Волгиным и инструктором Ириной существуют странные взаимоотношения: одно из действующих лиц даже полагает, что Ирина любит Волгина, но зрителю об этом ничего неизвестно. Это искусственное любовное осложнение должно, по-видимому, ... «утеплить и углубить характеры», но здесь, как и там, из этого ничего не выходит. События примитивны, условны, зачастую просто непонятны. Откуда появилась женщина — капитан госбезопасности, ехавшая в телеге под видом колхозницы? Кто и как «сыграл» в Москве слепого? Почему опытный лесник раскрыл свои подозрения диверсанту, который сразу же стал его топить?.. Каждое событие дано чрезвычайно сухо и скудно. В мелькании разных сценок, в набегающих друг на друга событиях теряется фабула. В фильме есть два-три удачных эпизода (например, когда

диверсант убивает своего товарища или когда Волгин принимает диверсанта за охотника). Но эти эпизоды тонут в массе нелепостей. Два лесных пожара, режиссерски очень плохо поставленных, прерывают и без того достаточно бессвязное действие. Исполнители не имели возможности создать яркие образы опять-таки потому, что этого не позволяла система событий» (Колодяжная, 1956: 39-40).

Между тем, «В квадрате 45» до сих пор вызывает интерес у зрителей:

«Очередной детектив…, когда шпионы и диверсанты показаны четко обреченными на провал и полное разоблачение, а сотрудники КГБ – заранее и неизвестно откуда знающими каждый шаг, каждое возможное действие глупых шпионов…. В итоге врагам остается сделать вывод: наши органы не дремлют, им заранее все известно, можно прыгнуть к нам с любой высоты, но обязательно будешь пойман! Вот такой получился ужасающий (для шпионов) детектив» (И. Синько).

«Достаточно тривиальный шпионский детектив. Много плакатных героев. Много мужественных, вездесущих чекистов, сидящих чуть ли не под каждым кустом, проявляющих бдительность, подозревающих в любом прохожем шпиона. Есть коварные враги, засланные из–за рубежа, есть предатели родины, на этих врагов работающие. Но у них почти нет никаких шансов» (А. Гребенкин).

«В шпионских фильмах середины 50–х есть какая–то магия: "В квадрате 45", "Над Тиссой", "Голубая стрела", "Застава в горах"…. Можно сколько угодно смеяться над их наивностью, ходульностью и многочисленными ляпами. Но почему, когда их показывают в тысячный раз по телевизору, мы бросаем все дела и прилипаем к экрану? Фильмы 70–х и 80–х, снятые по той же канве, по–моему, этим обаянием уже не обладали» (Думитру С.).

«Фильм, несмотря на некоторую идеологическую нагрузку и упрощение, добротный. И снят на достаточно высоком техническом уровне. Не нужно придираться» (А. Владимирович).

Там, где цветут эдельвейсы. СССР, 1966. Режиссеры Ефим Арон и Шарип Бейсембаев. Сценаристы Сергей Мартьянов, Ефим Арон. Актеры: Валерий Косенков, Лилия Шарапова, Любовь Калюжная, Кебай Хусаинов, Валерий Носик и др. **25,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Ефим Арон (1906–1970) поставил 8 полнометражных игровых фильмов, а режиссер Шарип Бейсембаев – 11, но только одна их работа – «Там, где цветут эдельвейсы» – сумела попасть в тысячу самых популярных советских кинолент.

Советские кинокритики встретили эту погранично–шпионскую картину с иронией.

Так кинокритик Виктор Демин (1937–1993) в журнале «Искусство кино» высказал предположение, что в ленте «Там, где цветут эдельвейсы» «были блестящим образом спародированы высокие тезисы о «драматизме подробностей», о «разноименно заряженных деталях», о «разности потенциалов». Инструментарий фильма без интриги был использован здесь для реализации приключенческой фабулы — как это ни парадоксально. Обыденность, заполнившая на три четверти фильм, была обыденностью в самом полном смысле этого слова. … Этот фильм получился плохим «средним фильмом» потому, что элементарную мысль нам изложили как откровение, в интонации крайнего глубокомыслия» (Демин, 1967).

«Неправдоподобность фильма совсем в другом. В слагаемых. В том, что с первых кадров перед нами не настоящая застава, а как бы декорация ее (хотя съемки были на натуре). Неправда – в характерах, в речах, в отношениях героев, так мало напоминающих настоящих… Неправда в самой атмосфере – в лубочно–цветных кадрах, в умильных картинках, так не похожих на суровую жизнь настоящей заставы… Неправда, наконец, в самом взгляде авторов на избранную тему, ибо вместо продуманной, глубоко понятой, неповторимой, как сама жизнь, истории нам рассказывают псевдоисторию, напоминающую то ли не лучшие образцы штампованного детектива, то ли поверхностный «голубой» очерк. И вот, не поверив сразу героям фильма, не убедившись в правдивости обстановки, их окружающей, мы начинаем по–другому смотреть и на сюжет. Начинаем видеть всю его надуманную «драматургию»: и тривиальность главного конфликта, и неумело

подготовленную кульминацию (шпионы переходят границу именно тогда, когда начальник поругался с женой), и искусственно–дидактическое сведение концов с концами (пограничник спасает начальника, жена спасает пограничника). И уже сам сюжет становится ненатуральным, искусственным» (Орлов, 1966: 2).

Иногда можно столкнуться с мнением, что зрительский успех фильма в советские времена был связан в основном с тиражом фильмокопий или участием актеров–звезд. Пример фильма «Там, где цветут эдельвейсы» легко опровергает это утверждение: популярных актеров там не было, картина была признана худсоветом неудачной, получила так называемую третью категорию и относительно небольшой тираж, однако все равно сумела привлечь столько же зрителей, как и нашумевший фильм А. Алова и В. Наумова «Павел Корчагин». Причина, на мой взгляд, банальна: зрители «клюнули» на почти беспроигрышную тему киноленты: «про пограничников и шпионов».

Дорога. СССР, 1955. Режиссер Александр Столпер. Сценарист Сергей Ермолинский. Актеры: Андрей Попов, Виталий Доронин, Николай Гриценко, Тамара Логинова, Лев Свердлин, Виктор Авдюшко, Евгений Матвеев, Евгений Леонов, Григорий Михайлов, Владимир Кенигсон и др. **25,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Столпер (1907–1979) поставил 16 фильмов (главной работой его жизни была экранизация романа К. Симонова «Живые и мертвые»), многие из которых («Живые и мертвые», «Повесть о настоящем человеке», «Трудное счастье», «Дорога», «Неповторимая весна») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

«Дорога» – фильм на модную в те времена шпионскую тему, где Евгений Матвеев сыграл одну из немногих отрицательных ролей в своей биографии.

Советская кинопресса середины 1950-х отнеслась к «Дороге» неоднозначно.

К примеру, сценарист Юрий Шевкуненко (1919-1963) писал на страницах журнала «Искусство кино» так: «Приключенческие фильмы, как правило, строятся на двух основных темах: борьба человека с человеком, борьба человека с природой. Иногда эти темы пересекаются, встречаясь в одном произведении. Именно такой случай мы имеем в фильме «Дорога». Но встретившись и соприкоснувшись, эти две темы не переплелись здесь воедино, не образовали единую ткань художественного произведения. В этом основной недостаток в целом интересного фильма.

В самом деле, если представить на мгновение, что линия Капитан — Снайдере изъята из фильма, имел ли бы он право на существование? Несомненно, имел бы, и прежде всего благодаря интересно разработанным человеческим характерам, которые раскрываются в борьбе с природой и в конфликтах друг с другом. Но как только едущие в «Высокогорное» ввязываются во взаимоотношения Капитана и Снайдерса, так утрачивают логику своего поведения. Григорий Полипчук поспешно саморазоблачается перед невестой и бежит от нее; вслед за ним устремляется Пашка Еськов, покинув обожаемого Федора Ивановича; почтенный седоголовый профессор вихрем мчится на лыжах за исчезнувшим диверсантом; мгновенно «прозревает» Федор Иванович и деятельно помогает Капитану... Словом, возникает целый ряд необоснованных, неоправданных поступков героев. ...

Очень замкнутая внутри себя ситуация, из которой артист Н. Гриценко (Капитан) выходит с честью для себя. Он раскрывает огромную внутреннюю сосредоточенность человека, знающего свой долг и готового выполнять его до конца. Выполнение долга — это не тропа, усеянная розами, на которой можно покрасоваться перед случайными спутниками. Трудна и опасна работа контрразведчика, его будни. Но именно усталый до предела, превозмогающий боль в раненой руке и все же верный своей цели до конца, он становится предельно близким зрителю. Как выгодно отличается он от картинного, мнимозначительного своего собрата Шелестова из «Следов на снегу», оставившего нас совершенно равнодушными к своей персоне! Снова и снова приходится жалеть, что автор сценария «Дорога» так сузил возможность этой интересно задуманной роли, нашедшей в лице Н. Гриценко талантливого исполнителя. Фильм этот вообще богат актерскими удачами» (Шевкуненко, 1956: 33-35).

Мнения нынешних зрителей об этой незамысловатой ленте с талантливыми актерами в главных ролях сегодня существенно разнятся:

«Картина смотрится динамично, сюжет не стоит на месте, быстро развиваясь и не давая зрителю заскучать. Операторы шикарно, в большом масштабе показали всю красоту зимней природы. Горы, снега, метели и вьюги. Визуально фильм производит неизгладимое впечатление. «Дорога» – это советская классика шпионско–приключенческих лет и наше наследие» (Саваж).

«Очень люблю этот фильм. Я не обращаю внимание на нелепости, а нелепостей было в советском кино предостаточно. Самое главное – хороший сюжет и великолепные актёры. Фильм пересматривала несколько раз» (М. Дана)

«Великолепный видовой фильм. Операторская работа на высочайшем уровне. И при этом – шпионский боевик с таким нагромождением нелепостей, мама не горюй! Джеймс Бонд отдыхает... Таджики, патефоны, горные лыжи, симфонический оркестр в горах, Леонов с фингалами под глазом (второй – для симметрии), чекист и шпион, не разлей вода, влюблённый очкарик–заочник со змеями. ... Нарочно не придумаешь!» (Мономах).

Крах. СССР, 1969. Режиссер Владимир Чеботарев. Сценаристы: Василий Ардаматский, Эдгар Смирнов, Владимир Чеботарёв. Актеры: Юрий Яковлев, Владимир Самойлов, Евгений Матвеев, Анатолий Фалькович, Юрий Саранцев, Ефим Копелян, Михаил Глузский, Всеволод Сафонов, Алефтина Евдокимова, Владимир Татосов, Артём Карапетян, Николай Граббе, Леонид Куравлёв, Татьяна Бестаева, Александр Пороховщиков, Олег Голубицкий, Владимир Трошин, Феликс Яворский, Лаврентий Масоха, Александр Ширвиндт, Нинель Мышкова и др. **25,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Чеботарев (1921–2010) за свою творческую карьеру тоже поставил 16 фильмов, многие из которых («Человек–амфибия», «Как вас теперь называть?», «Крах», «Алмазы для Марии», «Выстрел в спину», «Дикий мед») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Остросюжетный детектив о ликвидации антисоветского подполья Бориса Савинкова (1879–1925), разумеется, не смог по кассовым показателям догнать главный хит В. Чеботарева – «Человека–амфибию» (65,5 млн. зрителей за первый год демонстрации), но прошел в прокате очень неплохо и имел в целом позитивные отклики в прессе.

В год выхода «Краха» на экран журнал «Искусство кино» объяснил читателям его актуальность: так этот фильм повествует «о неизбежном крахе всяких сумбурных идейных установок, крикливого и всегда по сути фальшивого «левого» революционеризма. О жестокой политической логике, где ошибка, если вовремя её не понять, тянет за собой цепь преступлении, ведет и ренегатству. Когда-то юный Борис Савинков нетерпеливо рвался к настоящему, боевому делу, полагал, что нашел такое дело в партии эсеров, к ее боевой организации. Началось с политического заблуждении. Финал известен. Нынешние молодые бунтари тоже рвутся к настоящему боевому делу, чтобы сегодня же взорвать, как они говорит, осточертевшее им общество сытых. Коммунисты — с их стратегией массовой борьбы у с их стремлением завоевать доверие народов, подготовить свои страны к переходу к социализму — кажутся им устаревшими, боящимися немедленных решительных мер. Трагедия может разыграться в мире, если пойти за мелкобуржуазными, взбесившимися «бунтарями», за их нынешними «наставниками» — от Мао до Маркузе. История никогда не повторяет себя в копиях. Но опыт истории существует. И существует логика революционной борьбы. Вот почему нужна сегодня картина о деле Савинкова» (Ишимов, 1969: 81).

Отзывы нынешних зрителей «Краха» четко разделены в зависимости от их идеологических убеждений:

«Великолепный, мастерский фильм, который я смотрел не менее пяти раз! Выдающиеся мастера советского театра и кино рассказали как солдаты революции, под руководством великих чекистов Дзержинского и Менжинского провели блестящую операцию по ликвидации антисоветской организации» (А. Нуреев).

«Теперь, конечно, покалывают глаз идеологические моменты, очерняющие одну сторону борьбы и идеализирующие другую, но доза их не зашкаливает. В целом, материал подан в спокойной академической манере. Фильм о борьбе интеллектов, в нем нет крутых суперменов и головокружительных трюков. Минимум схваток и стрельбы, в большинстве при задержаниях савинковцев, но интрига от этого не провисает» (Михаил).

Дети партизана. СССР, 1954. Режиссеры Лев Голуб, Николай Фигуровский. Сценарист Григорий Колтунов. Актеры: Виталий Комиссаров, Наталья Защипина, Павел Волков, Павел Молчанов, Любовь Мозалевская, Олег Жаков, Павел Шпрингфельд, Григорий Шпигель и др. **25,0 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинотеатрах.**

Режиссер Лев Голуб (1904–1994) поставил 12 фильмов (в основном рассчитанных на детскую и семейную аудиторию), три из которых («Дети партизана», «Девочка ищет отца» и «Полонез Огинского») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Николай Фигуровский (1923–2003) поставил всего шесть фильмов, из которых настоящий зрительский успех выпал на «военно–разведческую» ленту «Часы остановились в полночь», фильм для детей «Дети партизана» и мелодраму «Весенние грозы».

В детективном фильме «Дети партизана», рассчитанном на детскую аудиторию, юному суворовцу и его сестре (детям погибшего в войну партизана) волею судьбы приходится встретиться с предателем и вражеским шпионом...

Юные зрители приняли фильм «Дети партизана» довольно тепло, хотя советская кинопресса картину фактически не заметила...

Мнения зрителей XXI века о «Детях партизана» существенно расходятся:

«Фильм для детей хороший. ... Только хлопчик уж очень неестественно по всем "помойкам" гуляет (при параде) целыми днями в белоснежной суворовской форме» (Анна).

«Музыка во многих фильмах тех лет кажется слишком шумной и назойливой, шпион-фотограф очень уж карикатурный, прямо на лице написано, что он редиска (нехороший человек). Юный Михась слишком образцово-показательный суворовец, словно сошёл с картины "Прибыл на каникулы". И ребята ходят в пионерских галстуках даже в каникулы и наверное, даже в баню. Вероятно, тогда для детского кино были такие установки от инстанций. Но в целом, несмотря на наивность, смотреть можно» (Б. Нежданов).

Деревенский детектив. СССР, 1969. Иван Лукинский. Сценаристы Виль Липатов, Ирина Мазурук (по одноименному роману Виля Липатова). Актеры: Михаил Жаров, Ирина Зарубина, Татьяна Пельтцер, Лидия Смирнова, Роман Ткачук и др. **25,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Лукинский (1906–1986) брался за фильмы разных жанров – от народной комедии («Солдат Иван Бровкин») до шпионского триллера («Взорванный ад») – и часто достигал зрительского успеха: из 11 его полнометражных игровых фильмов пять («Солдат Иван Бровкин», «Иван Бровкин на целине», «Взорванный ад», «Деревенский детектив», «Прыжок на заре») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Деревенский участковый милиционер Анискин расследует дело о похищении аккордеона у зав. клубом...

В год выхода «Деревенского детектива» в прокат кинокритик и сценарист Александр Шерель (1937–2005) писал на страницах «Советского экрана» так: «Создавая кинематографический вариант повести В. Липатова, его авторы... старались делать картину так, чтобы прежде всего Михаил Жаров мог максимально выигрышно продемонстрировать свой талант. Этой задаче подчинены и сценарий, и режиссерское решение, и подчеркнуто простая изобразительная манера. ... Актерской натуре Жарова близка слегка ироничная авторская посылка, сформулированная в названии книги и фильма: детектив. По привычке так обозначают если не расследование сенсационного убийства, то по крайней мере пропажу на уровне ценнейших государственных документов. А тут пропал всего–навсего аккордеон. Да еще в деревне, где все знают друг друга с малолетства. Жаров с удовольствием принимает предложение сыграть «в детектива». Очень смешно его Анискин, изменив степенной походке пожилого человека, «идет по следам преступника», осматривает «место происшествия» и многозначительно ведет «допрос потерпевшего». Делает он это

с очаровательным лукавством умного человека, хорошо понимающего, что и сам потерпевший, и его аккордеон, и ночной розыск — все не очень серьезно. А серьезно совсем другое. Житейская неустроенность, которой еще много вокруг и в которой даже представитель милиции не всегда может установить порядок и гармонию»

Благодаря крепкой режиссуре и талантливой игре Михаила Жарова, колоритно сыгравшего главную роль – деревенского милиционера, этот фильм до сих пор помнят зрители:

«Великолепный и очень русский (я бы сказал почвеннический) фильм. ... Удивляет и радует русскость и "деревенскость" М. Жарова ("а сапог–то не меньше мово", или – "вы, конечно, человек городской, вам наших деревенских законов не понять"). Видимо, потянулась душа к корням, к почве. Могу смотреть этот фильм бесконечно. Готов обсуждать каждую сцену и каждую реплику. Настолько все сочно, емко, душевно» (Валерий).

«Чудесный фильм! ... Всякий раз думаешь, что был бы у нас такой участковый и преступность бы исчезла вовсе! Мудрый, строгий, человечный. Для сравнения прочла книгу. На мой взгляд, жаровский Анискин на три головы выше книжного. Жаров сумел придать своему персонажу большую широту взгляда на жизнь...» (Светлана).

Я, следователь... СССР, 1972. Георгий Калатозишвили. Сценаристы Аркадий Вайнер, Георгий Вайнер (по собственной одноименной повести). Актеры: Вахтанг Кикабидзе, Ингрида Андриня, Вия Артмане, Баадур Цуладзе, Михаил Никитин и др. **24,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Сыну талантливого режиссера Михаила Калатозова (1903–1973), Георгию Калатозишвили (1929–1984) не удалось в своем творчестве приблизиться к знаменитым фильмам своего отца («Летят журавли», «Неотправленное письмо», «Я – Куба», «Красная палатка» и др.). Г. Калатозишвили поставил девять полнометражных игровых фильмов, из которых в тысячу самых популярных советских кинолент попалио детективы «Смерть филателиста» и «Я, следователь...».

Советские кинокритики отнеслись к детективу «Я, следователь...» сдержанно, подчеркивая (в качестве похвалы), что в фильме «очень наглядно показано, что следственная работа, кроме всего прочего, — это тяжелая физическая нагрузка, адское терпение, которое не каждому по плечу» (Ревич, 1983: 44).

Мнения сегодняшних зрителей об этой ленте, как это часто бывает, разделились на «за» и «против».

«За»: «Картина очень понравилась и конечно главную роль следователя Вахтанг Кикабидзе сыграл прекрасно – сдержанного и интеллигентного, умного и умеющего логически мыслить профессионала... Интересна и лирическая линия здесь – какая–то обрывающаяся недосказанность» (Воланд).

«Против»: «Фильм во многом уступает первоисточнику... Многие сюжетные линии очень сжаты, упрощены, а то и вовсе отсутствуют» (Андрей).

Шах королеве бриллиантов. СССР, 1974. Режиссер Алоиз Бренч. Сценаристы: Миермилис Стейга, Владимир Кайякс. Актеры: Лидия Пупуре, Гунарс Цилинский, Улдис Думпис, Лилита Озолиня, Паул Буткевич, Лидия Фреймане и др. **24,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алоиз Бренч (1929–1998) – автор известных детективов. Большим успехом у зрителей пользовался его сериал «Долгая дорога в дюнах»... Всего А. Бренч поставил 20 полнометражных игровых фильмов и сериалов, многие из которых («Двойной капкан», «Свет в конце тоннеля», «Тройная проверка», «24–25» не возвращается», «Шах королеве бриллиантов», «Когда дождь и ветер стучат в окно», «Подарки по телефону», «Быть лишним», «Ключи от рая») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Советская кинопресса встретила эту работу Алоиза Бренча весьма критически.

Кинокритик Валентин Михалкович (1937–2006) отметил, что «Шах королеве бриллиантов» отличается «полным забвением человеческого содержания представленной

нам детективной суеты. Здесь фабула также распадается на несколько «ритуальных действ», выполняемых только потому, что таковы «требования жанра». ... Детективная завязка потеряла смысл, ради которого она и была изобретена; томление зрителя скоро угасает, и он остается равнодушным к затянувшемуся мельканию гипотетических виновников» (Михалкович, 1974: 87–88).

Столь же строг к этому детективу был и кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997), подчеркнувший, что «стремление к поверхностным эффектам начинается ... с названия ... «Шах королеве бриллиантов». Может ли устоять зрительское сердце перед такой афишей? Но прежде чем рвануться к кассе, попробуем все же вдуматься, а какой, собственно, смысл вложен в название? Шах — ведь это всего–навсего предупреждение. Неужели действия нашей славной милиции по обезвреживанию преступников ограничиваются предупреждениями? Да и шахи королевам как будто не объявляются... Смотришь этот фильм и думаешь: какие же новые жизненные уроки мы должны извлечь из довольно неумелого расследования одного уголовного дела..., чья несложившаяся судьба заставит сжаться от горечи наши сердца, или, наоборот, к кому из персонажей мы должны отнестись с ненавистью и презрением? Да ничья и ни к кому» (Ревич, 1983: 44–45).

«Шах королеве бриллиантов» вспоминается сегодняшними зрителями довольно снисходительно:

«В фильме есть все составляющие жанра: таинственное преступление, запутанное расследование, подозрения, допросы, слежка, погони, перестрелки. Появляются и первые оттенки психологизма, намек, на сложность и неоднозначность персонажей... В этом детективе еще много традиционного, особенно в образах следователей. А вот адвокат, занимающийся еще и частным сыском по своей инициативе – неплохое новшество для советского детектива» (А. Гребенкин).

«Интересно, что года проходят, и есть фильмы, которые оставляют за собой след времени и тем привлекательны. ... На таких фильмах, как «Шах королевы бриллиантов» вспоминаешь о том, что ты человек, и становится жалко тех, кто погиб по вине преступников, а самих преступников презираешь за их алчность. Интересно, что сегодня найдётся немало зрителей, которые будут жалеть "бедняжку–королеву", и говорить типа "Пустите Дуньку в Европу" с её бриллиантами, забывая, что здесь она – преступник, прощая её, вернее не замечая её преступления» (Телезритель).

Это было в разведке. СССР, 1969. Режиссер Лев Мирский. Сценаристы Вадим Трунин, Сергей Смирнов (по событиям из боевой биографии военного разведчика А. Колесникова). Актеры: Виктор Жуков, Валерий Малышев, Владимир Грамматиков, Виктор Филиппов, Наталья Величко, Сергей Пожарский и др. **24,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Лев Мирский (1925–1996) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Карьера Димы Горина», «Утренние поезда» и «Это было в разведке») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В год выхода фильма в прокат «Спутник кинозрителя» писал, что «Это было в разведке» — «фильм о детстве, безжалостно оборванном войной, о детях, на плечи которых война обрушила такие страдания и такое горе. Герой фильма — мальчик лет 10—12, по–взрослому последовательно воюющий с фашистами. ... Подвиг мальчика велик и, что особенно важно, достоверен: фильм сделан серьезно — веришь, ибо есть в драматической ленте «Это было в разведке» и правда характеров, и правда предложенных авторами обстоятельств» (Зусева, 1969).

Зрители помнят эту картину и сегодня: «замечательный фильм, его когда–то часто показывали, но вот в настоящее время не видно. А жаль – каждый год на 9 Мая показывают одни и те же фильмы из года в год. Вот этот бы и показали. Я бы с удовольствием его пересмотрела. Помню вот момент, когда мальчик заходит в столовую, а там сидят молодые офицеры, подшучивают и подтрунивают, ну и над ним тоже – "мол, чей–то сынок, какого–то военного начальника". И тут мальчик снимает шинель, а у него вся грудь в наградах боевых. И вот до сих пор помню вытянувшиеся лица тех офицеров» (Инес). «Это фильм

моего детства. И я думаю такие фильмы актуальны и сейчас. Показывать их надо чаще, чем современные боевики» (Н. Киреева).

Секретная миссия. СССР, 1950. Режиссер Михаил Ромм. Сценаристы Константин Исаев, Михаил Маклярский. Актеры: Сергей Вечеслов, Николай Комиссаров, Елена Кузьмина, Василий Макаров, Алексей Грибов, Александр Чебан, Владимир Савельев, Пётр Берёзов, Владимир Белокуров и др. **24,2 млн. зрителей за первый год демонстрации. Повторный прокат – 1971 год: 16,3 млн. зрителей.**

Пятикратный лауреат Сталинской премии режиссер Михаил Ромм (1901–1971) за свою творческую карьеру поставил 12 полнометражных игровых фильмов, девять из которых («Тринадцать», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек № 217», «Секретная миссия», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Убийство на улице Данте», «Девять дней одного года») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Наряду со «Встречей на Эльбе» Г. Александрова и «Заговором обреченных» М. Калатозова в кинематографической «холодной войне» ярко заявила о себе и «Секретная миссия» Михаила Ромма, за которую он был удостоен очередной Сталинской премии.

Министр кинематографии СССР И. Большаков (1902–1980) писал о «Секретной миссии» так: «Сочетание исторической точности и документальности с художественным вымыслом и обобщениями, вытекающими из подлинных фактов, положенных в основу сценария, благотворно отразились на фильме. … Выход на экраны глубоко правдивого и волнующего фильма вызвал переполох и бешеную злобу в стане поджигателей новой войны. В реакционной буржуазно печати появилась серия опровержений по поводу того, что события, изображенные в картине, якобы не имели места в действительности» (Большаков, 1952: 30).

Точка зрения советского киноведения на «Секретную миссию» была такой же и в конце 1960–х: «Поскольку главной идейно–политической задачей фильма являлось разоблачение происков империалистов, стремящихся к сговору с фашистскими главарями, в нем, естественно, значительное место занимают отрицательные персонажи. … Своеобразие жанра фильма «Секретная миссия» при менее высоком уровне сценарного, режиссерского и операторского мастерства могло бы привести к рыхлости и фрагментарности композиции. Но этого не случилось. В фильме динамично и ясно излагается сюжет, выразительно и отчетливо охарактеризованы персонажи. Произведения, разоблачающие поджигателей войны, и поныне являются активным оружием в борьбе за мир» (Грошев и др., 1969: 350).

Уже в постсоветские времена выдающийся культуролог и киновед Майя Туровская (1924–2019) писала, что «Секретная миссия» … структурно почти не отклонилась от типологии «антиамериканского» фильма. Мало что изменив в группе фильмов «холодной войны», «Секретная миссия», однако, в зародыше уже содержала в себе ситуации и приемы единственного настоящего советского шпионского боевика — телевизионного сериала «Семнадцать мгновений весны», но который мог быть снят уже в другие времена, времена расшатывания идеологических скреп» (Туровская, 1996).

Зрители XXI века до сих пор спорят о фильме (тем паче, что, благодаря интернету, сегодня вновь доступна полная/оригинальная версия, которая шла в кинотеатрах начала 1950–х годов:

«Очень интересный фильм. Какая замечательная роль у Елены Кузьминой! Когда я здесь прочитала, что в сцене погони по актрисе стрелял настоящий снайпер и возле нее пролетали настоящие пули, пересмотрела еще раз этот эпизод» (Лена).

«Содержание интересное, с отражением сути наших заклятых друзей, которым многие века Россия как кость в горле, а тем паче в её наисильнейшем состоянии… Вспоминается старинное императорское высказывание, что у России есть только два надёжных союзника – её армия и флот. Политические фигуры похоже получились, что первые лица, что военачальники. Елена Кузьмина хороша, постно–циничную маску одевала вместе с нацисткой формой» (Каменоградский).

«Интересный фильм. Мастерски снят, великолепная игра актеров, захватывающий экшн… Но осталось впечатление как от очередной сталинской агитки. И бросаются в глаза

явные нестыковки. … Сейчас уже точно известно, что в начале 1945 года в Берлине не было ни одного советского разведчика. И ни одного немецкого коммуниста на свободе. (В гестапо тоже зря свой хлеб не ели). Идейные коммунисты или погибли или сидели в тюрьмах и концлагерях. Не идейные перекрасились в ярых фашистов. Поэтому эта линия в фильме – чистая фантазия сценариста и режиссера» (Джонатан).

«Этот фильм мог бы стать хорошим образцом пропаганды: просто, ясно, доходчиво, вплоть до мелких деталей… но не случилось. У этой "исторической " картины полные нелады с историей, но в людей, имеющих привычку проверять даты и факты, пропагандой, похоже, и не целят. … наивные, на грани провала, попытки советских разведчиков предупредить антифашистов, живущих в соседней квартире с конспиративной, о том, что тем грозит опасность; советская разведчица Марта Ширке, она же Маша Глухова (актриса Елена Кузьмина) отпускает американского лётчика и советует тому (одетому в американскую форму!) самостоятельно добираться из района Берлина (!) к своим американцам» (Днипро).

Пароль не нужен. СССР, 1967/1968. Режиссер Борис Григорьев. Сценарист Юлиан Семёнов. Актеры: Николай Губенко, Михаил Фёдоров, Родион Нахапетов, Анастасия Вознесенская, Василий Лановой, Михаил Глузский, Игорь Дмитриев и др. **24,2 млн. зрителей за первый год демонстрации (в пересчете на одну серию).**

Режиссер Борис Григорьев (1935–2012) поставил 13 полнометражных игровых фильмов и сериалов, многие из которых («Петровка, 38», «Огарева, 6», «Пароль не нужен», «Приступить к ликвидации») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Действие этого детективно–приключенческого фильма происходит в 1921 году на Дальнем Востоке, куда по фамилией Исаев послан красный разведчик Владимиров (он же потом превратился у Семенова в Штирлица). В постсоветские времена та же самая история, написанная Юлианом Семеновым (1931–1993), в расширенном варианте была превращена в сериал «Исаев» (2009).

В годы выхода фильма «Пароль не нужен» кинопресса в целом оценила его положительно.

К примеру, Лев Аннинский (1934–2019) в «Спутнике кинозрителя» отдавал должное новизне исторического материала и хвалил актерскую работу Николая Губенко, сыгравшего В. Блюхера (1990–1938) (Аннинский, 1967: 2–4).

В рецензии, опубликованной в журнале «Советский экран», разумеется, тоже отдавалось должное важности историко–революционной темы фильма «Пароль не нужен» (картина снималась аккурат к 50–летнему юбилею советской власти). Но далее отмечалось, что «слишком тороплив, бегл ритм киноленты. И массовые сцены … кажутся несколько иллюстративными. В них не хватает доподлинности, нет, несмотря на внешний размах, той насыщенности и художественной точности, которые отличали лучшие сцены «Волочаевских дней». В чем же дело? На мой взгляд, в непоследовательном решении картины. … Стремясь к многоплановому освещению событий, [авторы] широко размахнулись и дали нам ощутить этот размах в передаче сложности времени, обстановки, противоборства разных сил… Но они не везде сумели подтвердить масштаб событий масштабом художественности. Не одна ли из причин тому иная, приключенческая трактовка многих персонажей и событий, которая на равных правах существует в картине? … Насыщена и весьма сложна – а потому и привлекательна – интрига борьбы. Жаль, что ей зачастую не хваатет динамизма, ритма» (Васильев, 1968: 15).

Спустя 14 лет кинокритик Виктор Демин (1937–1993) писал, что в фильме «Пароль не нужен» фигура Исаева получилась у Родиона Нахапетова «романтическая, таинственная настолько, что оставалось только гадать, что там у героя за душой. Исаев у Нахапетова отстранен от всего обыденного. Его молчаливость так и расшифровывается как постоянное созерцание чего–то иного, нездешнего, как всегдашняя сосредоточенность на высоком. Романтическое начало, которому отдана душа его, противится взаимодействию с мелким, суетным, повседневным. Оставаясь безраздельно верным тому главному, что есть в нем, герой выключен из череды мгновений, у каждого из которых, как мы помним, «свой резон» (Демин, 1981).

И уже в XXI веке киновед Лилия Цибизова подчеркивала, что, несмотря на то, что фильм «Пароль не нужен» был снят в 1960–х, «его актуальность не только не утрачена, но и приобрела новые черты: на экране предстает непривычная зрителям тех десятилетий панорама «триумфального шествия советской власти», а глубочайшая трагедия утраты прошлой жизни, целая гамма разнообразных эмоций перед неясным будущим (от победной эйфории бойцов партизанского отряда до предельного отчаяния интеллигенции...). Горе, ужас, но и надежда воплощены в последних кадрах, когда Исаев, покидая Россию и любимую женщину, стоя на палубе переполненного корабля, бросает прощальный взгляд на родину... Пронзительная авторская идея о «России, которую мы потеряли», которую нельзя ни вернуть, ни в зять с собой в эмиграцию, по силе эмоционального воздействия сравнима только с аналогичной сценой фильма «Бег» (Цибизова, 2010: 139).

Разумеется, зрители XXI века смотрят «Пароль не нужен», исходя из иного политического и социокультурного контекста, чем аудитория 1960–х:

«В советских фильмах отдельные белые часто выглядели вполне привлекательно. Некоторых разрешалось показать "заблудшими душами", совершившими "роковую ошибку" (мол, не поняли хода исторического процесса, "предали" свой народ, но чего–то осознали). Но большая часть белых изображалась крайне отрицательно: злобные, жестокие, мечтающие "отвоевать" Россию у большевиков и скорее начать кровавую расправу над народом. Контрразведчики практически все поголовно выглядели маньяками и садистами. Им противопоставлялись благородные "комиссары в пыльных шлемах" и душевные чекисты. Не считаю, что "Пароль не нужен" относится к лучшим советским фильмам о гражданской войне. До "Служили два товарища", "В огне брода нет" или "Седьмой спутник" он явно не дотягивает. Запомнилась фраза, сказанная начальником контрразведки офицерам. За полную точность не ручаюсь, звучала она примерно так: "Господа, зря мы в своё время церемонились с этими революционерами. Арестуешь такого субчика, вроде куда–то посадишь, а он уже через месяц в Швейцарии пиво дует. Жёстче надо было с ними поступать, господа, жёстче". Цензура пропустила, видимо, считалось, что зритель сам должен догадаться: злобный враг нагло врёт про гуманное отношение к революционерам» (Василий).

Особо опасные... СССР, 1980. Режиссер Суламбек Мамилов. Сценаристы Эдгар Смирнов, Суламбек Мамилов (по мотивам повести Юлия Файбышенко "Розовый куст"). Актеры: Виктор Жиганов, Николай Сектименко, Анатолий Скорякин, Владимир Вихров, Евгений Стежко, Борис Невзоров, Татьяна Друбич, Лев Дуров, Зиновий Гердт, Тимофей Спивак, Михаил Водяной и др. **24,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Суламбек Мамилов (1938-2023) поставил всего пять игровых полнометражных фильмов, из которых только детективу «Особо опасные» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

1920-е. В одном из южных советских городов убиты врач и его супруга... Убийцы явно искали золото...

В год выхода этого детектива на экран кинопресса отнеслась к нему с разной степенью критического «накала».

К примеру, журналист Анатолий Макаров (1939–2015) опубликовал в «Спутнике кинозрителя рецензию, где просто в нейтральном ключе описал фабулу ленты (Макаров, 1980: 8–9).

Кинокритик Михаил Левитин (1953–1989) в «Советском экране» лишь чуть–чуть пожурил режиссера и сценаристов «Особо опасных» за недоработки: «Ослабив интерес к собственно детективной интриге, авторы попытались сосредоточить наше внимание на тех нравственных задачах, с которыми сталкиваются их герои. ... к сожалению, ... авторы не во всем добились значительных результатов. Прежде всего это касается воплощения характеров главных героев, которые оказались недостаточно подробно разработаны драматургически» (Левитин, 1980: 3).

А вот кинокритик Владимир Ишимов просто–напросто разгромил ленту С. Мамилова: «Персонажи «Особо опасных», увы, оказались фигурами сугубо функциональными,

обозначенными теми или иными чертами лишь в назывном порядке, без попытки по–настоящему углубиться в их существо. Фильм вообще изобилует «приблизительностями» и даже прямыми несообразностями. ... из таких мелочей складывается ткань фильм. И чем их больше, тем недоверчивее становится зритель, уразумевший, что перед ним работа, шитая белыми нитками, неряшливая, сделанная по готовым штампам и стереотипам» (Ишимов, 1980: 43, 45).

С Владимиром Ишимовым был полностью солидарен и кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997), утверждая, что в «Особо опасных» «на экране толпится группа совершенно неинтересных и столь же неразличимых людей, которые обмениваются необязательными репликами и принимают участие в необязательной смене эпизодов. Что же касается достоверности обстановки, то создатели картины наивно полагают, что она автоматически воссоздается из кусков старой хроники — прием, тоже уже превратившийся, в штамп. ... Словом, перед нами еще один случай, когда фильм ставится в надежде, что «острый» сюжет спишет все грехи. Однако он оказывается не в состоянии справиться даже с развлекательной функцией» (Ревич, 1983: 97–98).

Обычно зрители склонны «отбеливать» своих кинолюбимцев от кинокритических «помоев». Но, видимо, это не случай «Особо опасных».

Большинство современных зрителей с профессиональной критикой практически солидарны:

«В те годы я пропустил этот фильм, и случайно посмотрел его сейчас... Хоть и люблю советские фильмы, пересматривая их постоянно и наслаждаясь гениальной игрой легендарных актёров, но тут, к огромному сожалению, получилась серая халтура! Как можно было собрать такую команду уже заслуженных мастеров и талантливой молодёжи, и слепить нечто невнятное о героических годах нашей истории? Как выразилась Фаина Раневская: «Сняться в плохом фильме — всё равно, что плюнуть в вечность!» (Юджин).

Случай с ефрейтором Кочетковым. СССР, 1955. Режиссер Александр Разумный. Сценарист Иосиф Прут. Актеры: Юрий Фомичёв, Сергей Гребенников, Михаил Ефимов, Вадим Грачёв, А. Павлиди, Иван Косых, Исай Гуров, Данута Столярская, Валентина Журавская и др. **23,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

За свою долгую кинокарьеру режиссер Александр Разумный (1891–1972) поставил 29 полнометражных игровых фильмов, но только один из них – «Случай с ефрейтором Кочетковым» – вошел в тысячу самых популярных советских кинолент.

В этом типичном для 1950–х шпионском фильме (снятом изначально как военно–учебный по заказу Министерства обороны) коварные враги расставляют сети для наивного ефрейтора советской армии...

Надо отдать должное советской кинопрессе: вскоре после выхода «Случая с ефрейтором Кочетковым» на экраны в журнале «Искусство кино» была опубликована статья, где сценарист Юрий Шевкуненко (1919-1963) писал о нем так: «Молодая женщина, работающая в иностранной разведке, влюбляет в себя молодого воина с целью получить через него данные о новом вооружении. Воин, узнав истинное лицо своей коварной подруги, задерживает ее и матерого агента иностранной державы. Вот вкратце сюжет фильма «Случай с ефрейтором Кочетковым». Сюжет несложен, но и он мог бы послужить основанием для показа куска жизни со всем богатством ее граней и красок — жизни, в которой действуют советские люди, интересно и своеобразно проявляющие себя. Этого в фильме не произошло. Характеры, за малым исключением, получились немощными, плакатными. Мы вынуждены оговориться. Фильм планировался, как военно-инструктивный, и только впоследствии, неизвестно по чьей воле, оказался выпущенным на широкий экран и классифицирован как «художественный». Эта метаморфоза убедительнее всего показывает, как еще весьма условно и смутно понимается нашим прокатом высокое определение — художественность.

«Случай», вторгшийся в жизнь ефрейтора Кочеткова, так и остался частным случаем. Авторы картины задались целью художественно проиллюстрировать некоторые положения наших воинских уставов и потерпели неуспех из-за неверно выбранного принципа.

Благородный, содержательный, точный уставной язык не может стать языком художественной картины, ибо он предназначен для иных надобностей.

Авторы намеревались помочь повышению бдительности советских людей. Какие же выводы мы уносим из зрительного зала? Отнюдь не те, на которые рассчитывали авторы. Воину не рекомендуется: влюбляться в хорошеньких девушек (они могут оказаться вражескими агентами), пить в их доме чай (в него может быть подмешано снотворное), принимать от любимой подарки (дабы не быть ей обязанным) и кое-что другое, имеющее отношение к столь же «высоким» принципам поведения.

Два должностных прегрешения совершает Кочетков: говорит по телефону престарелой женщине, что он назначен в наряд, и называет фамилии своих командиров человеку, предъявившему документы, которые удостоверяют его принадлежность к советским органам безопасности. Прегрешения эти сами по себе не столь велики, а главное — они никоим образом не могут содействовать раскрытию секрета нового вооружения, за которым охотятся враги. В остальном Кочетков безупречен: не подпускает к посту любимую женщину, нем, как рыба, когда его расспрашивает «сутулый» о новом вооружении, немедленно докладывает командованию о возникших подозрениях, беспощадно вырывает из своего пылкого сердца любовь к разведчице и принимает непосредственное участие в задержании врагов. Что еще требуется от человека?

Тенденция, мораль, назидание не только могут, но и обязаны присутствовать в художественном произведении, однако в том случае, если на них не указывается поминутно и повсеместно перстом, если они не назойливы, органически вытекают из художественной ткани произведения и носят характер урока жизни, а не школьного урока. Не только то, что приключилось с Кочетковым, но и более интересный случай можно было найти в жизни или на худой конец сочинить. Но жизненный случай, правда факта нас убеждают в статье, очерке, фельетоне, а от фильма, именуемого художественным, требуется еще художественное осмысливание факта, которое позволило бы зрителям найти подход к целому ряду подобных же фактов и выработать соответствующее отношение к ним.

Глаза никто не закрывает: много всякой нечисти бродит еще по нашей земле, но бродит, видимо, таясь и скрываясь. В фильме же «сутулому» предоставлены шикарные апартаменты, в которых он допрашивает Кочеткова. Да и бытовая военная обстановка дана лакировано: все вылизано, вымыто, выметено. И люди наши здесь не талантливы, не остроумны, они ортодоксальны в своей поучительности настолько, что желания коснуться в статье системы образов не возникает — всякая попытка создать на данном сценарном материале полнокровный характер была заранее обречена на неудачу.

И все же где-то под спудом нелепых нагромождений таится тема, которая могла бы стать генеральной в фильме: бдительность только тогда станет альфой и омегой солдатского образа жизни, когда органически будет переплетена со всей системой боевой подготовки. К сожалению, мысль эта, выраженная довольно декларативно, так и не нашла своего художественного воплощения в фильме» (Шевкуненко, 1956: 30-31).

Уже на закате СССР киновед Олег Ковалов перемонтировал и дополнил эту ленту, придав ей новое звучание под названием «Сады скорпиона» (1991)…

Картина А. Разумного была прямолинейна, дидактична и состояла из ходовых клише своего времени: идеальный солдат влюблялся в симпатичную продавщицу, а она оказывалась… коварной шпионкой. Кочетков, само собой, заявлял о шпионском гнезде в соответствующие органы, честно выполняя тем самым свой гражданский долг…

Но все это, повторяю, было в ленте 1955 года. Сидя за монтажным столом, Олег Ковалов превратил банальную историю в полумистическую притчу о человеке, который в психбольнице пытается вспомнить и понять, что же с ним произошло.

И в этих флэшбэках нет никакого дежурного разоблачительства шпионажа, а есть чистая любовь скромного и доброго паренька. Подобно Орфею из знаменитого фильма Жана Кокто, он однажды заглянул в зеркало, переступил порог обыденного мира, где все было просто и ясно, и очутился в зазеркалье, где на него нахлынула эротическая волна неотвратимого как судьба, взгляда волоокой красавицы… Но в эту любовь вмешались сверхбдительные силы тогдашних «органов», усиленно внушавших бедняге ефрейтору, что он попал в развесистые сети гнусного вражеского гнезда…

А вокруг сверкал праздничными огнями фестиваль молодежи и студентов. Искренними слезами умиления наполнялись глаза Ива Монтана и Симоны Синьоре,

слушавших, как солист образцово-показательного хора «пэтэушников» старательно выводил по-французски популярную в те годы песню «Когда поет далекий друг». Очаровательная и озорная Ширли Мак-Лейн, улыбаясь, жала руку Хрущеву...

Но вот под томительно-тревожную музыку возникали пейзажи бескрайних пустынь, и свирепые динозавры оскаливались хищной пастью. Венгрия, 1956. Обугленные трупы, подвешенные вниз головой на улицах Будапешта. Автоматные очереди. И снова — праздничная Москва. Концерт Утесова и очередной парад. И финал «Ночей Кабирии» под волшебную музыку Нино Рота...

Вероятно, на этом материале получился бы разоблачительный фильм, еще раз обвиняющий тоталитарную систему. Но «Сады скорпиона», несмотря на ядовито-жалящую символику названия, видятся мне, скорее, лирической попыткой режиссера вспомнить время своего детства с его мифами, массовыми мистериями и иллюзиями...

Олег Ковалов смог совершить, казалось бы, невозможное — он вдохнул в плакатных персонажей ленты А. Разумного жизнь. Главным героя фильма, быть может, неожиданно для себя начинаешь сопереживать. И это не случайно. По сути, во многих из нас было нечто от наивного бедолаги ефрейтора. Это мы радостно шагали на демонстрациях и вместе с героями фильма Хуциева «Мне 20 лет» напевали балладу о «комиссарах в пыльных шлемах». Это мы, затаив дыхание, слушали по радио сообщения о небывалых космических полетах. Многие из нас, как и исполнительный и всецело доверяющий начальству Кочетков, в юные годы были далеки от знания и понимания диссидентских идей. Напротив, были совершенно серьезно убеждены, что растем вовсе не в саду скорпионов, а в самой свободной и демократичной стране в мире, что знаменитая чеховская фраза о том, как он по капле выдавливал из себя раба, относится к временам, давно ушедшим и далеким... В какой-то степени талантливый фильм Олега Ковалова — лирическая исповедь поколения, детство которого пришлось на 1950-е...

В годы выхода в прокат «Случай с ефрейтором Кочетковым» пользовался немалым успехом у аудитории, «клюнувшей» на шпионскую тематику, но сегодняшние зрители относятся к этой работе А. Разумного резко отрицательно:

«Самый слабый фильм о шпионах, который пришлось увидеть. По сравнению с ним "Над Тиссой" и другие подобные ленты того периода – намного лучше» (Степан).

«В фильме собраны все пугающие элементы шпионажа, которые, по замыслу создателей фильма, должны были вызвать чувство осторожности у честных и бдительных граждан при встречи подобных элементов шпионажа и предостеречь их от зловещего влияния коварных шпионов. ... И ещё вопрос: какие тайны хотели шпионы узнать у простого и скромного самого обыкновенного ефрейтора Кочеткова?» (И. Синько).

Транссибирский экспресс. СССР, 1978. Режиссер Эльдор Уразбаев. Сценаристы: Александр Адабашьян, Андрей Кончаловский, Никита Михалков. Актеры: Асанали Ашимов, Нонна Терентьева, Олег Табаков, Константин Григорьев, Олег Ли, Наталья Аринбасарова, Олег Видов и др. **23,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эльдор Уразбаев (1940–2012) поставил 15 полнометражных игровых фильмов и сериалов, один из которых («Транссибирский экспресс») вошел в тысячу самых популярных советских кинолент.

1927 год. Советские контрразведчики срывают коварные планы иностранных спецслужб...

К созданию этого остросюжетного фильма с яркими актерскими работами приложили руку талантливые люди, которым «насмотренность» зарубежного кино помогла четко и логично выстроить свою стилизованную версию детективной «поездной» интриги.

И здесь я полностью согласен с Валентином Михалковичем (1937–2006): «Можно сказать, что интрига здесь, если не главный герой, то, во всяком случае, главный предмет забот авторов. Её тут холят и лелеют, старательно подкармливают и растят. Благодаря такому уходу она крепнет, набирает соки, растет, как бы возносясь, подминая под себя своих участников. ... Это лидерство, первоплановость интриги нельзя оценить однозначно. Каждый эпизод здесь четко функционален, нам ясна его цель и последствия. Но достаточно ли этого? Скажем, фильм Никиты Михалкова ... «Свой среди чужих, чужой среди своих»

можно назвать произведением бурным, даже неэкономичным. Так не было подобной строгой функциональности. ... С другой стороны, логическая выстроенность интриги имеет и свой важный положительный аспект. Дело в том, что фильм чист в жанровом отношении» (Михалкович, 1978: 3).

Отбросив в сторону обсуждение идеологических аспектов «Транссибирского экспресса», сегодняшние зрители обзываются о нем в основном положительно:

«Просто потрясающий фильм с прекрасными актёрами с превосходнейшей актёрской игрой! ... Фильм – блеск на экранах кинотеатров в конце семидесятых» (Венокан).

«Фильм отличный. По–моему, это один из лучших политических детективов в советском кинематографе. Здесь необычно всё – и место действия (поезд), и сюжет, и сам главный герой – разведчик, с такой странной, даже экзотической "легендой". Все роли сыграны на "отлично"» (Игорь).

Возвращение резидента. СССР, 1982. Режиссер Вениамин Дорман. Сценаристы: Владимир Востоков, Олег Шмелёв. Актеры: Георгий Жжёнов, Пётр Вельяминов, Николай Прокопович, Евгений Герасимов, Леонид Броневой, Борис Химичев, Ирина Азер, Вадим Захарченко, Евгений Киндинов, Борис Иванов, Любовь Соколова, Элеонора Шашкова, Татьяна Окуневская, Леонид Ярмольник, Александр Яковлев, Алексей Михайлов, Николай Граббе, Георгий Тейх, Готлиб Ронинсон, Георгий Тусузов и др. **23,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вениамин Дорман (1927–1988) за свою карьеру поставил 19 полнометражных игровых фильмов разных жанров, многие из которых («Штрафной удар», «Легкая жизнь», «Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Возвращение резидента», «Земля, до востребования», «Пропавшая экспедиция», «Золотая речка», «Ночное происшествие», «Похищение Савойи», «Медный ангел») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В начале 1980-х конфронтация между СССР и США существенно усилилась, вернувшись, по сути, к пику холодной войны. В связи с этим выход на экраны «Возвращения резидента» – продолжения детективных фильмов В. Дормана «Ошибка резидента» и «Судьба резидента» – выглядел вполне логичным.

Реагируя на текущую политическую обстановку, журнал «Советский экран» опубликовал рецензию, где подчеркивалось, что в «Возвращении резидента» «мы видим, какие масштабы приняла в наши дни практика международного терроризма, используемая американским империализмом в качестве инструмента для достижения своих неблаговидных целей. ... В тайной войне американский империализм не брезгует самыми отвратительными и аморальными способами, направляя свои удары против мира социализма, демократических сил на Западе и освободительных движений» (Клюев, 1983: 8).

Кинокритик Елена Бауман (1932-2017) была менее политизирована в своей рецензии на страницах «Спутника кинозрителя»: «Перед нами снова – приключенческий фильм, снова – перипетии занимательного сюжета, напряженный ритм повествования, неожиданные повороты действия. И снова – встреча в актером Георгием Жженовым, исполняющим главную роль, которая когда-то принесла ему большой успех» (Бауман, 1982: 12).

Мнения зрителей XXI века о «Возвращении резидента», как это часто бывает, расходятся:

«Мастер детектива Вениамин Дорман выходит с этим фильмом на новый уровень. Старые фильмы о резиденте были более реалистичны с точки зрения показа советской действительности. Этот фильм более политический... Детективная коллизия углублена» (А. Гребенкин).

«Фильм, конечно же, слабее первой и второй серии. Нет Ножкина, а жаль. Героям уже, не так сочувствуешь (действие-то происходит далеко от России), много малопонятных и порой не нужных диалогов. Драйва, уже нет...» (Гарри Ван).

Земля, до востребования. СССР, 1973. Режиссер Вениамин Дорман. Сценарист Евгений Воробьёв (по собственному одноименному роману). Актеры: Олег Стриженов, Олег Жаков, Валдемарс Зандбергс, Мария Сагайдак, Анаида Топчиян, Лев Дуров, Данута Столярская, Любовь Стриженова, Леонид Каневский, Григоре Григориу, Ростислав Янковский, Андрей Вертоградов, Михаил Ножкин и др. **23,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вениамин Дорман (1927–1988) за свою карьеру поставил 19 полнометражных игровых фильмов разных жанров, многие из которых («Штрафной удар», «Легкая жизнь», «Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Возвращение резидента», «Земля, до востребования», «Пропавшая экспедиция», «Золотая речка», «Ночное происшествие», «Похищение Савойи», «Медный ангел») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

1930-е годы, советский разведчик Маневич (Олег Стриженов) выполняет важные задания Центра…

Кинопресса встретила «Землю до востребования» спектром полярных мнений.

В год выхода фильма в прокат «Спутник кинозрителя» опубликовал весьма позитивную рецензию, проникнутую идеологическими клише тех лет: «Итак, фильм о разведчике. Поставил картину режиссер Вениамин Дорман. Естественно было ждать от авторов вполне уместного в данном случае детективного фильма. Но с первых же шагов работы Дорман заявил, что считает свою новую картину не детективом, а скорее относит ее к разряду «психологических», и задачу видит в том, чтобы показать внутренний мир своего героя, причем в обстоятельствах, максимально приближенных к реальным. … Стриженов играет именно такого Маневича — антифашиста, коммуниста, для которого главное содержание жизни — верность революционным идеалам и твердость убеждений» (Розен, 1973).

Однако известный киновед Виктор Демин (1937–1993) в своей обстоятельной и убедительно аргументированной статье в журнале «Искусство кино» оценил «Землю до востребования» совсем с других позиций: «Похоже, что создатели фильма как раз это и вписывают себе в главную заслугу — что повествование ведется «всерьез», с отвращением к дешевым придумкам обычной «разведческой» интриги, документально, если и не на все сто процентов, то все же близко к этой цифре. Режиссер, оператор, художники немало потрудились, чтобы придать изобразительному строю фильма оттенок подчеркнутой достоверности. Старательно коллекционируются наряды середины тридцатых годов; итальянские улочки, дворики, кажется, перешли на экран из первых лент Роберто Росселини; этот трамвай, эту аптеку, эту гостиницу, этот порт мы тоже как будто бы видели в ранних неореалистических картинах. Однако для итальянских художников тех лет окружающая их реальность была реальностью, так сказать, в чистом, дистиллированном виде, тогда как для создателей «Земли, до востребования» тут любопытна как раз примесь архаики, черты отошедшей, отшумевшей эпохи, ностальгическая наивность тех отдаленных костюмов и вывесок. В этом смысле труд съемочного коллектива не пропал даром: многие кадры смотрятся как пожелтевшие фотокарточки из запыленного бабушкиного альбома. Но стоит некоему второстепенному персонажу, облаченному в тогдашний костюм, бредущему по тогдашней улице, стоит ему открыть рот, как вдруг с огорчением убеждаешься, что сам он — не «тот», достоверный, уникально неповторимый, что он даже вовсе и не человек, а кукла, марионетка, очень находчиво подмаскированная сверху, полая внутри. … В. Дорман вроде бы чувствует облегчение, встречаясь со знакомым, многократно отработанным на иной территории материалом. Отсюда — режиссура «вообще», лишенная конкретности, своеобразия, точной художественной целенаправленности. Поэтому внутри такой режиссуры и «принцип упоминания» и «принцип концентрации», по существу, едины — их диктует стереотипность художественного мышления, когда слова, по выражению поэта, рифмуются «не с правдой, а между собой». Казалось бы, документальность первоосновы, славное имя легендарного героя должны были подвигнуть создателей картины на особую взыскательность, на преодоление «шпионского» канона с позиций жизненного полнокровия. На деле случилось иное: имя Маневича, как щит, призвано прикрыть

собрание приевшихся штампов и давным–давно отработанных решений» (Демин, 1973: 52–53, 57).

Что же касается зрительской аудитории, то ее, конечно, привлекла в кинозалы не только тема «про разведчика», главное – то, что в фильме В. Дормана сыграл знаменитый Олег Стриженов, обожаемый миллионами почитателей:

«Очень интересный фильм о настоящем и существовавшем нашем разведчике! Штирлиц смотрится интересно, а «Земля, до востребования» – правдиво! Интереснейшая работа Стриженова! Очень жалко что сей фильм очень редко что мягко сказано ––– показывают по телевидению!» (С. Макаренко).

«Потрясающий фильм. Отличная режиссура и интересный сценарий. Сравнивать с "17 мгновениями... ", думаю, нелогично, разные масштабы, одно точно – этот фильм не хуже... А Олег Стриженов, как мой любимый актер, в роли разведчика Этьена, понравился мне больше Штирлица. Игра Олега Стриженова всегда такая достоверная и пронзительная» (М. Новикова).

«Сильный, яркий фильм, рекомендую всем!» (Зритель).

«Фильм... рекомендован всем "правдолюбам", постоянно критикующим советские шпионские фильмы в недостаточной правдивости. Вот здесь работа нелегала показана максимально близко к реальности – честь и хвала авторам фильма и автору книги, по которой он поставлен, захотелось даже саму книгу прочитать. Блестящая работа Олега Стриженова, одна из лучших, на мой взгляд, в его фильмографии. Да и в целом фильм сделан очень качественно и профессионально. ... Да, работа нелегала именно такая – изматывающая, монотонная, рутинная – бесконечные разъезды, контакты, сбор информации, угроза провала... Ни погонь, ни выстрелов, ни чудесных спасений. Романтики мало» (Наомик).

Версия полковника Зорина. СССР, 1979. Режиссер Андрей Ладынин. Сценарист Владимир Кузнецов. Актеры: Всеволод Санаев, Борис Иванов, Иван Воронов, Вилнис Бекерис, Владимир Тихонов, Пётр Вельяминов, Елена Драпеко и др. **23,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Сын режиссера Ивана Пырьева (1901–1968) и актриса Марины Ладыниной (1908–2003) – **режиссер Андрей Ладынин (1938–2011)** поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, но три из них – «Версия полковника Зорина», «Победитель» и «Пять минут страха» – вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

«Версия полковника Зорина» – заключительная часть детективной кинотрилогии с участием Всеволода Санаева (1912–1996). Первые две части – «Возвращение «Святого Луки» и «Черный принц» снимал другой режиссер – Анатолий Бобровский (1929–2007).

В год премьеры «Версии полковника Зорина» кинокритик Валерий Кичин отмечал, что «авторы фильма последовательны и в том, что не стесняются избранного ими жанра. Нам привычнее теперь в таких случаях интонация извинения: мол, канва у нас детективная, но суть, поверьте совсем, совсем в другом... Нет, в «Версии полковника Зорина» суть именно в расследовании, в его хитросплетениях, и авторы, слава богу, не пытаются выдать за свое открытие ту историческую закономерность, в силу которой заслуженная кара всегда рано или поздно настигает преступника. Кара, конечно, настигает и главаря, «идейного вдохновителя» банды, ограбившей ювелирный магазин в некоем южном городе,— но внимание наше сконцентрировано на том, как трудно, из каких неуловимых, невесомых, эфемерных нитей складывается подчас та самая «версия», которая впоследствии так лихо выведет все к наиболее справедливому финалу. В исходе событий мы, конечно, ни минуты не сомневаемся — «версия» должна привести нас на верный путь уже в силу условий самого жанра. Но об условиях жанра мы вспоминаем обычно уже после титра «Конец фильма». А пока разворачиваются на экране стремительные (пожалуй, на этот раз не всегда точно «пригнанные» друг к другу) события, вера наша в благополучный исход следствия целиком зиждется на том доверии, которое мы испытываем к полковнику Зорину — тому, кому поручено следствие» (Кичин, 1979).

А кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997) писал, что в «Версии полковника Зорина» главное – это психологическая дуэль между Зориным и преступником: «два больших мастера выступили в этой дуэли — к артисту В. Санаеву присоединился артист Б. Иванов. Однако в квалифицированно поставленной молодым режиссером ленте особенно бросаются в глаза ставшие дежурными кадры, шаблонные персонажи, например, проходная фигура молодого следователя, которого изображает Владимир Тихонов, — еще один «капитан из угрозыска» (Ревич, 1983: 88).

Поклонники у этого детектива есть и сегодня:

«Мне всегда нравился этот фильм. Периодически пересматриваю. Обыкновенная советская детективная история, но сделана хорошо, и с достоинством! Фильм заслуживает своего внимания! Замечательны все актерские работы» (Барбитомакус).

«Этот советский детектив приятно смотреть, наверное, из–за его некой интеллигентности, интересно слушать диалоги, рассуждения, споры, как следователей, так и преступников. После фильма "Визит к Минотавру" посмотрела "Версия полковника Зорина" – просто ощущение наслаждения от всего, как у гурмана после похода в прекрасный ресторан!» (Мстислава).

Смерть на взлёте. СССР, 1983. Режиссер Хасан Бакаев. Сценаристы Владимир Кузнецов, Андрей Соловьев (по мотивам книги А. Соловьева «Волки попадают в капканы»). Актеры: Юрий Демич, Нелли Пшенная, Леонид Сатановский, Константин Желдин, Виктор Фокин, Сергей Яковлев, Анатолий Ромашин, Борис Гусаков и др. **23,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Хасан Бакаев (1934–2002) поставил всего три полнометражных игровых фильма, но двум из них («Возле этих окон» и «Смерть на взлете») удалось войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

На советского ученого, разработавшего технологию создания новой бронебойной стали, вышли западные спецслужбы. Их цель понятна – выведывание секретов и вербовка...

В год выхода этого фильма на экран кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006) отметил, что в нем привлекает зрителей «сложный механизм интриги, где на каждом шагу зрителя подстерегают неожиданности, резкие повороты событий, где напряженная борьба идет на равных и, как полагается в искусно сделанной киноленте, все выясняется и разрешается лишь к финалу» (Зоркий, 1983).

Но то, что привлекает зрителей, как хорошо известно, далеко не всегда привлекает кинокритиков. Кинокритика Валентина Михалковича (1937–2006), к примеру, совершенно не устроила в «Смерти на взлете» драматургическая и психологическая трактовка характера главного героя картины – ученого, попавшего в сети коварных западных шпионов: «Если уж довелось персонажу попасть в жертвы, то справедливости ради позвольте ему изложить резоны, проявить себя – и словом, и делом. Без этого он – жертва по авторскому произволу, но не по внутренней предопределенности. Из–за того что герой безлик, непонятен, мотивы его поступков неясны, шпионские страсти вокруг него воспринимаются как случайные, необязательные. Они нужны для того только, чтобы сюжет выглядел поострее, подетективнее. Иначе куда, к какому жанру отнести фильм. Осуждения честолюбца не получилось, поскольку герой честолюбцем не заявлен. Он – пешка, приставленная к чужой игре, и пешке этой делать тут нечего. Панацеей от всех детективных бед принято считать психологизм. Действующим лицам необходима полнокровная внутренняя жизнь – тогда сам детектив станет полноценным, полнокровным. ... Будь Крымов личностью, лента выиграла бы» (Михалкович, 1983: 46).

Что касается современных зрителей, то, их мнения о «Смерти на взлете» подчас противоположны:

«Это чумовейший фильм! Я смотрел его в детстве в кинотеатре... Красавица–шпионка произвела на меня тогда колоссальное впечатление... Недавно имел счастье пересмотреть. Получил массу удовольствия» (Азмун).

«Фильм довольно неправдоподобен. Если бы в близкое окружение в те времена к такому секретному учёному вошла бы такая "новая дама", как Нора, то она тотчас бы "была пробита по базе" в КГБ и вскоре бы была разоблачена» (Вольдемар).

«Какой–то абсолютно недоделанный фильм. Ни внятного начала, ни внятного конца. ... Единственно, что чётко показано, так это мораль – если ты есть секретный советский физик, то не должен принимать в подарок никакие часы (особенно наручные), и ни в коем случае не знакомиться с красивыми женщинами, потому как они все есть шпионки иностранных государств» (В. Иванов).

Развязка. СССР, 1968/1970. Режиссер Николай Розанцев. Сценарист Анатолий Ромов. Актеры: Юрий Гусев, Алексей Яковлев, Николай Тимофеев, Геннадий Некрасов, Николай Гриценко и др. **23,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Николай Розанцев (1922–1980) поставил дюжину фильмов разных жанров, пять из которых («Государственный преступник», «Крутые Горки», «Развязка», «Заговор послов», «Еще не вечер») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Шпионский детектив «Развязка», полностью завершенный поначалу в 1968 году, в общей сложности снимался и переделывался два года и вышел в прокат только в 1970 году. Причиной было то, что шпион в этом фильм был «оборотнем погонах» – начальником райотдела милиции. Покончить с этим беспределом решил сам Министр внутренних дел СССР Николай Щелоков (1910–1984), который обратился в ЦК КПСС с требованием запретить эту картину.

В тогдашнем госкино подумали–подумали, да и решили народные деньги все–таки на ветер не бросать, а переснять ряд ключевых эпизодов фильма, в которых уже никакого «оборотня в погонах» не было...

В конце концов наступила «Развязка»: в 1970 году фильм увидела массовая аудитория: в кинозалы пришли почти 24 млн. зрителей.

А вот кинокритики встретили многострадальную «Развязку», мягко говоря, нерадостно.

К примеру, кинокритик Наталья Зеленко в журнале «Искусство кино» писала так: «Странная происходит вещь: подразумевается серьезная борьба с политическим врагом, требующая умной тактики, находчивости, воли, а в фильме «Развязка» нет острого поединка, действие развивается утомительно скучно, вяло. ... Тем более что персонажи картины — фигуры абсолютно безликие, соприкосновение с ними не рождает никаких чувств — ни радости, ни презрения или негодования. ... Мимо цели бьет фильм «Развязка», лишь формально обозначает, а не решает серьезную, важную тему. Лишает интереса к ней невыразительным, трафаретным воплощением» (Зеленко, 1971: 40).

Нынешние зрители относятся к «Развязке» более благосклонно:

«Необычная сюжетная линия! Классические шпионы представляются матёрыми волками, перешедшими границу тёмной ненастной ночью, в обуви со следами кабана, затем по камышам под свист ветра и сильным дождём, потом сельский большак – убийство шофёра, пересадка в товарный поезд и далее – со всеми остановками! Здесь же присутствуют иностранные агенты, в образе ничем не примечательных семейных людей, с хорошей (если не сказать с образцовой) репутацией. Этот тип советских граждан наводит на раздумья о факторах подвигнувших их на измену. Тем более, что персонаж Н. Гриценко представлен человеком, находящимся не в ладах со своим внутренним "Я". Спокойная манера повествования, качественная съёмка, удачный свет и интерьеры делают этот фильм выходящим из рамок привычного сюжета советских фильмов того времени!» (Ал).

«Время бежит очень быстро. Сейчас это кино напоминает фильм–спектакль: действие идет неспешно, кинокамера всматривается в лица персонажей, нет клипового монтажа, действие разворачивается в основном в декорациях кабинетов, номеров гостиницы, домах. А если добавить к этому детективно–шпионскую интригу и черно–белое изображение, это то, что мне нравится в таких фильмах, то смотреть можно. Одним словом, посмотрел с удовольствием» (Александр).

Любой ценой. СССР, 1960. Режиссер и сценарист Анатолий Слесаренко. Актеры: Вова Силуянов, Виктор Адеев, Ада Войцик, Павел Усовниченко, Ольга Жизнева, Владимир Кенигсон, Андрей Файт и др. **23,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Анатолий Слесаренко (1923–1997) поставил семь полнометражных игровых фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли картины «Гори, моя звезда!» и «Любой ценой».

Фильм «Любой ценой» построен на остросюжетной истории о юных разведчиках.

Сегодня об этой когда-то популярной но, увы, забытой ленте мало кто из зрителей может вспомнить:

«Настоящий приключенческий остросюжетный фильм. Фильм о подпольщиках-партизанах, которых ценой своей жизни спасали молодые ребята, не щадя своей жизни. Фильм о долге перед старшим поколением, перед Родиной, перед друзьями , наконец, перед самим собой» (Алексей).

Приступить к ликвидации. СССР, 1984. Режиссер Борис Григорьев. Сценарист Эдуард Хруцкий (по мотивам собственного романа "Четвертый эшелон"). Актеры: Олег Стриженов, Михаил Жигалов, Василий Лановой, Валерий Войтюк, Георгий Юматов, Надежда Бутырцева, Александр Филиппенко и др. **23,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Борис Григорьев (1935–2012) поставил 13 полнометражных игровых фильмов и сериалов, многие из которых («Петровка, 38», «Огарева, 6», «Пароль не нужен», «Приступить к ликвидации») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

...Посланные в логово врагов разведчики в самом начале операции оказываются раскрытыми... Да тут еще один из главных героев тоже гибнет задолго до финала!

Неожиданный поворот событий для фильма, снятого в строго подцензурном 1983 году! Впрочем, в целом в картине Б. Григорьева привычных трактовок больше, чем неожиданных. Актеры играют вполне пристойно. Но в целом фильм так и остался в тисках идеологических стереотипов той поры...

Кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997) оценил детектив Б. Григорьева «Приступить к ликвидации», рассказывающую остросюжетную историю об уничтожении банды в западной Белоруссии ранней весной 1945, в целом положительно: «Если не посчитать некоторых сбоев во второй половине второй серии, то фильм сделан в хорошем темпе, без проходных, останавливающих действие эпизодов, с неизменным нарастанием высокого драматического напряжения» (Ревич, 1984: 8).

Еще более позитивно о фильме «приступить к ликвидации» отозвался «Спутник кинозрителя» (Сенчакова, 1984: 4–5).

Мнения современных зрителей об этом фильме Бориса Григорьева, как это часто бывает, расходятся:

«Великолепный детективно–приключенческий фильм. Интересные вставки кинохроники, захватывающий сюжет... Стриженов, как всегда, на высоте» (И. Васильев).

«Один из любимых фильмов о работе милиции в военное и послевоенное время. Фильм, который составляет конкуренцию таким шедеврам как "Место встречи изменить нельзя" и "Ликвидация"» (М. Спиречев).

«А мне не понравилось – нудновато как–то. Вот "Место встречи изменить нельзя" – это да! А тут... даже вторую серию смотреть не стал» (Азмун).

Ларец Марии Медичи. СССР, 1981. Режиссер Рудольф Фрунтов. Сценаристы Еремей Парнов, Рудольф Фрунтов (по роману Еремея Парнова "Ларец Марии Медичи"). Актеры: Валерий Рыжаков, Клара Лучко, Эммануил Виторган, Эдда Урусова, Анатолий Егоров, Рубен Симонов, Всеволод Сафонов, Сергей Мартынов, Леонид Оболенский и др. **23,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Рудольф Фрунтов (1942–2015) поставил 13 полнометражных игровых фильмов, из которых, только детективу «Ларец Марии Медичи» вошел в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Убит некий антиквар, приехавший в СССР. Кто же убийца? Следствие приобретает все более запутанный характер...

Этот детектив отличался от прочих тем, что его действие время от времени погружалось в далеко прошлое, приобретая из-за этого дополнительную таинственность...

Кинопресса особого внимания на эту работу Р. Фрунтова не обратила, но зрители обсуждают фильм «Ларец Марии Медичи» и в XXI веке:

«Этот фильм обладает какой–то магией. Он и соткан из нелепостей и нестыковок, и несет назидательно–воспитательный заряд, и полон персонажей без полутонов. ... Однако смотреть его можно бесконечно. В чем тайна – не пойму. Вот какой Е. Парнов завернул сценарий! Многие актеры сыграли в этом фильме свои лучшие роли» (Думитру).

«Вроде и не гениальный детектив, а смотрится с удовольствием. Это, конечно, актерский фильм» (Элла).

«Отличный фильм. Хорошо играли все актеры. Каждый кадр как произведение искусства – можно в рамочку и восхищаться композицией, красками, лицами и т.д.» (Ирина).

«Так себе фильмец, на один раз. Мне больше американские детективы нравятся» (Жора).

Не ставьте лешему капканы. СССР, 1981. Владимир Саруханов. Сценаристы Владимир Саруханов, Зоя Андреева. Актеры: Саттар Дикамбаев, Иногам Адылов, Айтурган Темирова, Юрий Назаров, Ульмас Алиходжаев, Георгий Назаренко и др. **22,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

В боевике «Не ставьте лешему капканы» **Владимир Саруханов (1934–1999),** по–видимому, хотел закрепить успех «Конца императора тайги» – снова 1920–е, снова Хакасия, снова бандиты...

Возможно, если бы «Советский экран» снова, как и в случае с саруханoвским «Концом императора тайги», поручил рецензирование фильма «Не ставьте лешему капканы» писателю Анатолию Алексину (1924–2017), оценка ленты снова была бы восторженной. Но статья Владимира Вишнякова была иной – ироничной и колкой по отношению к легковесной стереотипности и банальности этого фильма (Вишняков, 1981: 6).

Впрочем, отзывы нынешних зрители вполне соотносятся с мнением А. Алексина:

«Классный фильм. ... Человек выживший на зло всему, что с ним случилось, казалось бы отчаявшийся в жизни и правде, но нашедший в себе силы удержаться на высоте и не предать своих взглядов, остаться человеком правды и совести. Игра актёров бесподобна, очень смысловой фильм» (Камо).

«Показали ... историю становления Советской власти в Хакасии. ... Фильм поставлен хорошо и артисты сыграли без фальши» (Айдолай).

«Отличная игра актеров, сумевших передать психологический портрет героев. Мастерская работа режиссера» (Марат).

«Отличный фильм! Увлекательный!» (Зритель).

Подвиг разведчика. СССР, 1947. Режиссер Борис Барнет. Сценаристы: Константин Исаев, Михаил Маклярский, Михаил Блейман. Актеры: Павел Кадочников, Амвросий Бучма, Виктор Добровольский, Дмитрий Милютенко, Сергей Мартинсон, Борис Барнет и др. **22,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Борис Барнет (1902–1965) поставил двадцать полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Подвиг разведчика», «Аннушка», «Борец и клоун», «Щедрое лето») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

При этом удивляет, как получивший Сталинскую премию вскоре ставший своего рода «культовым» динамичный детектив «Подвиг разведчика» не только уступил в прокате скромной мелодраме «Аннушка» (28,9 млн. зрителей) того же Б. Барнета, но и многим другим советским лентам 1940–х – 1950–х, лишенным всякой остросюжетности: «Любимой девушке» (28 млн. зрителей), «Екатерине Ворониной» (27,8 млн. зрителей), «Нашим

соседям» (27,4 млн. зрителей), «Большой семье» (26,0 млн. зрителей), «Калиновой роще» (25,7 млн. зрителей) и т.д.

В год выхода «Подвига разведчика» в прокат пресса откликнулась на него очень живо, акцентируя патриотические и идеологические мотивы этой остросюжетной картины:

«В этом поединке двух разведок советская побеждает не только потому, что ее представитель оказался более умелым. Руммельсберг — матерый контрразведчик, которого нелегко провести. Советская разведка, майор Федотов и те, кто ему помогает, побеждают потому, что сильны чувством, которое сделало советских людей непобедимыми: безграничной любовью к Родине. Она ведет их по дороге подвигов, дает силу перенести любые испытания, преодолеть всяческие трудности. ... Любовь к Родине — это святое чувство не понятно нищим духом фашистским молодчикам. «Сентиментальность», — презрительно роняет адъютант Руммельсберга Вилли Поммер (арт. С. Мартинсон) — тупой, самодовольный, кровожадный и алчный купеческий сынок. Высокий патриотизм советских людей выглядит особенно ярко по сравнению с продажностью немецкого шпиона Штюбинга (арт. П. Аржанов). ... Фильм смотрится с неослабевающим интересом. Этим он обязан сценаристам…, которые создали увлекательную фабулу без излишнего нагромождения невероятных трюков и отличной работе режиссера Б. Барнета, а также мастерству артистов. Однако в упрек сценаристам надо сказать, что некоторые эпизоды (например, похищение генерала) недостаточно убедительны. ... Фильм «Подвиг разведчика», рассказывающий о героизме, мужестве и самоотверженности советских людей, лишний раз напоминает о том, что детективный жанр в кинематографии может преследовать не только развлекательные цели, но и способствовать воспитанию качеств, которыми должна обладать наша молодежь: смелости, находчивости, наблюдательности, готовности к подвигу во имя блага Родины» (Романова, 1947).

«Сценаристам и постановщику фильма удалось показать сильных, коварных, низких и беспощадных врагов, готовых на любую подлость, изуверство. И чувство гордости овладевает зрителем, когда он видит, как наш разведчик, наш советский человек, побеждает этих врагов. ... Фильм безупречно сделан с технической точки зрения и смотрится с неослабевающим напряжением» (Щкерин, 1947).

«Давно знакомые зрителю слагаемые детективного фильма в картине «Подвиг разведчика» приобрели качественно новое звучание. И это произошло потому, что здесь нет приключений ради приключений. Все явления и события осмыслены, одухотворены. Режиссер и артисты стремились создать действительно художественный патриотический фильм. И, надо сказать, эта картина увлекает зрителя романтикой борьбы, подвига. ... Артист П. Кадочников в роли майора Федотова нашел верные — строгие и сдержанные — тона, создал привлекательный образ скромного, волевого, благородного советского разведчика, выполняющего свой долг. ... В фильме показан один советский разведчик, но зритель чувствует, что это не одиночка–удачник, что подвиг Федотова — типичное в практике советских разведчиков» (Ерымовский, 1947).

В середине 1950-х киновед Валентина Колодяжная (1911-2003) отмечала, что «в фабуле «Подвига разведчика» много резких неожиданных поворотов, острых ситуаций, случайностей и т. д. Но все события ясны, логичны, действие развивается стремительно. ... Преимущество этого добротного фильма по сравнению со слабыми и примитивными вовсе не в том, что авторы отступились от приключенческого жанра, а в том, что они использовали его специфику для глубокого раскрытия идеи и темы, для верного отображения действительности. ... Вся техника построения приключенческого сценария была здесь использована для создания сложной динамичной фабулы и ярких характеров. В результате получилось значительное, глубоко патриотическое произведение» (Колодяжная, 1956: 41-43).

В конце 1960-х в «Краткой истории советского кино» утверждалось, что «в основу сюжета «Подвиг разведчика» положены подлинные факты. Главный герой картины – майор Федотов (П. Кадочников), прообразом которого был известный советский разведчик Кузнецов. Приключения Федотова, вступившего в острый поединок с матерым немецким разведчиком…, вызывает захватывающий интерес. Увлекательный сюжет сочетается в фильме с глубокой психологической разработкой образа Федотова» (Грошев и др., 1969: 346).

Аналогичную оценку «Подвиг разведчика» получил и у киноведа Ивана Корниенко (1910–1975), отметившего, что «картину отличает четкая, умело построенная интрига, напряженно развивающееся действие, отточенный диалог, великолепное актерское мастерство... Заботясь о жанровых особенностях фильма — занимательности, остром развитии действия, авторы не забывали о психологической разработке образов и добились большого успеха: в основе конфликта этой приключенческой ленты — столкновение воль и характеров, борьба интеллектов. Фильм прославлял советского воина–патриота, силу духа советского человека, его всестороннее превосходство над врагом» (Корниенко, 1975: 156).

В XXI веке киноведы стали рассматривать «Подвиг разведчика» во многом уже иначе.

Киновед Евгений Марголит, к примеру, считает, что «объективно эта работа, на долгие годы ставшая как бы официальной визитной карточкой Барнета, по большому счету для него проходная. Режиссер увлеченно играл в авантюрный жанр, на котором вырастал и он сам, и всё его кинематографическое поколение, адаптируя к нему опыт трагедийного пространства своих военных фильмов» (Марголит, 2010: 57).

А С. Кудрявцев отметил, что «на долгие годы искусственная и даже наивная схема советского героико–приключенческого фильма о смелых разведчиках в стане врага стала чуть ли не эталоном. ... Разумеется, с течением лет экранные фашисты, которых обводили буквально вокруг пальца отважные рыцари щита и меча, то есть притворившиеся немцами чекисты, постепенно умнели и уже не выглядели полными идиотами, как доставленный в Москву генерал фон Кюн из "Подвига разведчика"... Но мифология, вольно или невольно возникшая на этой благодатной почве, оставалась незыблемой даже в тех фильмах, которые казались абсолютно неправдоподобными и почти комическими, пародийными по воздействию (допустим, "Один шанс из тысячи" и "Дерзость", имевшие хорошие кассовые сборы на рубеже 60–70–х годов)» (Кудрявцев, 2007).

Исходя из фрейдистского подхода к кинематографу, киновед и режиссер Олег Ковалов убежден, например, что в «Подвиге разведчика» «вся задача картины была не менее интересной. Советский человек впервые на экране надел нацистский мундир, и зрители ахали, потому что положительный герой ходил в нацистской форме. И от этого зрители испытывали чувство странное, чувство двойственное, ибо, выяснялось вдруг, что этот герой в обличии врага может волочиться за женщиной, может пить вино, может делать предосудительные поступки, те поступки, которые он не мог делать в обличие советского человека. В этом отношении фильм воплощал некие грезы о свободе, грезу о свободе, которая всегда хранится в недрах тоталитарного общества. Кроме того, нацистский мундир имел странное свойство, которое потом перешло к такому герою как Штирлиц, ибо, сериал о Штирлице был популярен при Брежневе потому, что Тихонов играл человека с двойным дном. Эзопов язык говорил о том, что положительный герой фильма – это человек с двойным дном, который думает не то, что говорит, носит не тот мундир, к которому привык – и мы такие. И мы такие, потому что мы носим не ту форму, говорим не то, и играем в обществе не ту роль, которая нам навязывается. И в этом отношении советский человек, смотря фильм "Подвиг разведчика", подсознательно это чувствовал, подсознательно чувствовал двусмысленную роль мундира и двусмысленную роль человека с двойным дном, который является положительным героем в 47 году, человек, который не может сказать то, что он может сказать открыто. Люди в человеке, который маскирует свою сущность, увидели вдруг своего героя» (Ковалов, 2011).

Зрители XXI века в основном относятся к «Подвигу разведчика» как к кинопродукту своей эпохи:

«Любимый фильм детства, смотрю его и сейчас часто, хотя в нем полным–полно всяческих "ляпов", да и немцы показаны полными идиотами и пьяницами, совершенно беспечными вояками... Ерунда какая–то, но почему–то смотрится с большим интересом!» (И. Синько).

«Фильм этот знаю с детства. Когда стал кое в чем разбираться, обратил внимание на довольно высокий уровень воссоздания германской военной формы, особенно заметный на общем фоне тогдашнего советского кино. Здесь правильно показана не только военная форма всех рангов, не только специфические знаки различия ГГ – зондерфюрера, но даже немецкая полиция (это, впрочем, в 1947 г. по–видимому несколько облегчалось наличием трофейных вещей)!» (Штабной).

Лекарство против страха. СССР, 1978. Режиссер Альберт Мкртчян. Сценаристы Аркадий Вайнер, Георгий Вайнер. Актеры: Александр Фатюшин, Георгий Жжёнов, Владимир Седов, Вячеслав Шалевич, Сергей Десницкий, Юрий Гусев, Ольга Науменко, Александр Вокач, Зинаида Кириенко, Готлиб Ронинсон и др. **22,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Альберт Мкртчян (1926–2007) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, три из которых («Опекун», «Земля Санникова» и «Лекарство против страха») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Преступники с помощью некоторого препарата отключают капитана милиции, крадут его документы, а потом совершают преступления…

В год выхода детектива «Лекарство против страха» в журнале «Советский экран» была опубликована весьма положительная рецензия:

«Мы привыкли, что в детективе действуют герои яркие, броские, наделенные сверхтонкой интуицией, мощным интеллектом. Фильм призывает задуматься над проблемой популярности детективного героя, вернее, супергероя, действующего без страха и сомнения и одерживающего головокружительные победы над хитрым, опасным и коварным преступником. Актер (А. Фатюшин) намеренно заземляет героя, он максимально приближает его к жизненному типу, и инспектор становится достоверным, правдивым, совсем не «киношным»…. У его героя есть собственное «лекарство против страха» – отважное сердце, мудрая доброта» (Григорьева, 1978: 7).

Мнения сегодняшних зрителей об этом детективе, скорее, снисходительны, чем положительны:

«Что характерно: 30 лет назад фильм казался несколько халтурным. Сюжет слишком упрощен по сравнению с книгой. Трюки исполнены убого и неестественно. А сейчас смотришь – нормальный советский детектив, получше большинства нынешних поделок» (Алексей).

«Жанр – совецкий детектив… А совков они все играли хорошо, естественно, никакими спецэффектами не заглушить… Нет, не их совковость, а напор идеологии, и все это с таким серьезно–"естественным" видом… Вот попробуйте сегодня специально сыграть такого совка… искренне, с серьезным видом и т.п. Так что очень классический советский детектив… Вот и само собой как–то получается – детективчик так себе, но портреты того времени, если вы застали то время – фильтры напыщенных идеологически моментов сработают, лишнее отсеют… В остальном – машина времени: эпоху посмотреть, вспомнить что было так, а что не так, зарисовочки времени… Теперь уже в этом его ценность» (Гатор).

Зелёные цепочки. СССР, 1971. Режиссер Григорий Аронов. Сценарист Феликс Миронер (по одноименной повести Г. Матвеева). Актеры: Саша Григорьев, Игорь Урумбеков, Владимир Лелётко, Павел Луспекаев, Олег Белов, Александр Михайлов, Фёдор Одиноков, Аристарх Ливанов и др. **22,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Аронов (1923–1984) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, но только военному детективу для детей «Зеленые цепочки» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Назвав «Зеленые цепочки» простым, добрым, щемящем фильмом, кинокритик Виктор Демин (1937–1993) вспомнил, как в детстве он сам зачитывался повестью про мальчишек, выводящих на чистую воду немецких шпионов в августе 1941, и отметил, что «когда смотришь картину в детской аудитории, самой благодарной и искренней, самой отзывчивой и чуткой, понимаешь, как много значит для ребятни, если на экране – их сверстник, на чьи неокрепшие плечи падает одно испытание за другим» (Демин, 1971: 13).

И, похоже, детские впечатления В. Демина разделяют и многие сегодняшние зрители:

«Хорошо, что сейчас довольно часто стали показывать замечательные советские фильмы. "Зелёные цепочки" – один из них. Мой младший ребёнок 10 лет был просто потрясён этим фильмом. И сюжетом, и игрой юных актёров, а песню из фильма он и раньше слышал» (Патриот)

«Один из лучших советских фильмов о детях. Настоящий остросюжетный триллер! И авторами были воссозданы незабываемые картины блокадного Ленинграда. Живые диалоги, мастерская, четкая режиссура Г. Аронова, а еще юмор и недетский саспенс. Замечательно сыграли юные актеры, особенно хорош Васька» (Кира).

«Какой хороший фильм, пересматриваю его часто. «Папиросочку дайте закурить для согрева! Чего?....». Все актеры сыграли превосходно, а мальчики вообще потрясающе. Музыка Исаака Шварца дополняет атмосферу, но и не забивает действие. (Грачи).

«Один из редких случаев, когда и книга, и фильм замечательны, но не являются дословными копиями друг друга» (Александр).

«Павел Луспекаев шикарен. Как всегда. Не сразу узнал молодого Аристарха Ливанова» (Виктор).

Выстрел в спину. СССР, 1980. Режиссер Владимир Чеботарёв. Сценарист Николай Леонов (по собственной одноименной повести). Актеры: Лев Прыгунов, Михаил Волков, Игорь Охлупин, Александр Збруев, Лариса Удовиченко, Владимир Самойлов, Нелли Пшенная, Юрий Саранцев, Виктор Чекмарёв, Владимир Ферапонтов, Любовь Полищук, Марина Дюжева, Всеволод Ларионов, Владимир Кенигсон, Лев Золотухин, Софья Пилявская, Елена Максимова, Геннадий Юхтин и др. **22,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Чеботарев (1921–2010) за свою творческую карьеру тоже поставил 16 фильмов, многие из которых («Человек–амфибия», «Как вас теперь называть?», «Крах», «Алмазы для Марии», «Выстрел в спину», «Дикий мед») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Убит знаменитый писатель… Милиция ищет преступника…

Рецензент журнала «Искусство кино» весьма сурово прошлась по недостаткам этого детектива: «Грубые драматургические накладки и натяжки поражали, пока я не понял: несообразности эти оттого, что все хитросплетения фабулы вокруг мотивов убийства … авторам не важны. Это так, орнаментальный узор около истинного драматургического стержня. Ведь стержень, глубинная причина преступления Шутина – не что иное, как зависть. Черная зависть к Ветрову, к его творческим успехам, к его популярности и славе. Все остальное производно. Это явно проступает сквозь все перипетии сюжета, … Итак, новая версия Моцарта и Сальери? Но только на каком убогом криминально–детективном уровне она на этот раз рассматривается! Нет, не совместимы «казус Моцарта и Сальери» и стереотипы голливудского детектива. Никак не совместимы» (Ишимов, 1980: 48–49).

И надо сказать, что с этой критической точкой зрения согласны и многие зрители XXI века:

«Чрезвычайно слабый, если не сказать, бездарный фильм. Всё здесь настолько плохо снято и сыграно, что и обсуждать нечего. Едва ли не впервые работа в кино Льва Прыгунова вызвала такое отторжение. … Ущербное кино» (Л. Чесноков).

«Средненький фильм. К сценарию много претензий… Пистолет оставленный дома после совершения преступления: фантазия сценариста зашкаливает» (К. Купыч).

Возвращение «Святого Луки». СССР, 1971. Режиссер Анатолий Бобровский. Сценаристы: Владимир Кузнецов, Борис Шустров, С. Дерковский, Н. Кондрашов. Актеры: Всеволод Санаев, Владислав Дворжецкий, Олег Басилашвили, Екатерина Васильева, Валерий Рыжаков, Наталья Рычагова, Владимир Смирнов, Паул Буткевич и др. **21,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Анатолий Бобровский (1929–2007) поставил 14 игровых полнометражных фильмов, четыре из которых («Выстрел в тумане», «Человек без

паспорта», «Возвращение «Святого Луки», «Черный принц») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Прав, на мой взгляд, кинокритик Евгений Нефедов: в детективе «Возвращении «Святого Луки» «тон задаёт, безусловно, харизматичный Владислав Дворжецкий в образе матёрого уголовника, умеющего втереться к кому угодно в доверие, тщательно взвешивающего каждое сказанное слово (особенно угрозы!), а главное, отличающегося недюжинным умом – реализовывающего изощрённые комбинации на зависть Остапу Бендеру» (Нефедов, 2017).

Нынешние зрители, как правило, также позитивно относятся к «Возвращению «Святого Луки»:

«Много раз смотрел этот шедевр любимого зрителями жанра. Повторять многочисленные комплименты его создателям, наверное, ни к чему. Интересный сюжет, добротная режиссура, блестящая игра любимых не только мною В. Дворжецкого, В. Санаева и даже не очень любимого, но очень талантливого В. Басилашвили» (Пичурин).

«Один из любимых детективов с детства, и сегодня смотрится с удовольствием. Прекрасные роли, как режиссер точно попал в десятку с выбором актеров. Обожаю О. Басилашвили в отрицательных ролях. Как он мастерски закатывает истерики и выплескивает эмоции. Замечательная роль Владислава Дворжецкого, удивительно как он всегда выглядел старше своих лет» (Новикова).

«Интересный детектив с ироничными диалогами. Кражи и спекуляции в музеях и комиссионках картин и антиквариата, такие сюжеты часто встречается в советских детективах. Здесь почему–то симпатичнее всех выглядят деляги и воры... Больше всех понравился Лоскутов (Басилашвили) – такого неуверенного мерзавца сыграл» (Яна).

Поединок в горах. СССР, 1968. Режиссер Камиль Рустамбеков. Сценарист Ахмед–ага Муганлы. Актеры: Шахмар Алекперов, Рза Афганлы, Офелия Санани, Вячеслав Ковтун, Иван Переверзев, Владимир Колокольцев и др. **21,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Камиль Рустамбеков (1924–1991) поставил шесть полнометражных игровых фильмов, но только остросюжетный фильм о пограничниках и шпионах «Поединок в горах» сумел войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Собрав (за счет шпионско–пограничной тематики) за первый год демонстрации 21,5 млн. зрителей, «Поединок в горах» очень скоро был забыт зрителями, и сегодня, судя по всему, не вызывает никакого интереса у аудитории.

Ночной мотоциклист. СССР, 1972/1973. Режиссер Юлий Слупский. Сценаристы: Игорь Болгарин, Виктор Смирнов (по мотивам одноименной повести Виктора Смирнова). Актеры: Николай Олялин, Николай Гринько, Степан Крылов, Константин Степанков, Маргарита Кошелева, Олег Жаков и др. **21,5 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Юлий Слупский (1937-2016) поставил пять полнометражных игровых фильмов, из которых только один – «Ночной мотоциклист» – попал в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В этом детективе расследуется запутанное дело об убийстве бывшего узника гитлеровского концлагеря…

В год выхода «Ночного мотоциклиста» во всесоюзный кинопрокат кинокритик и киновед Виктор Демин (1937-1993) писал о нем так: «Обычный детектив. Но, собственно говоря, что для детектива «обычно»? Многие думают, что главное в этом жанре — кроссворд улик, цепь необыкновенных происшествий. Ничего подобного. Лучшие детективные фильмы всегда брали другим — сплавом исключительного и рядового, особенным вниманием к тому, как загадка возникает из каждодневных обстоятельств и, оказавшись разгаданной, вновь распадается цепочкой повседневных подробностей. Ибо живая жизнь, ее

поэзия и проза, ее конкретная непредсказуемость ничуть не менее интересны создателю детектива, чем пресловутая «тайна запертой комнаты» или технология пребывания подозреваемого лица разом в двух местах. «Ночной мотоциклист» – ещё одно тому доказательство. ... они на наших глазах обеднили своих героев, отчего тут же проигрываем и мы, зрители. А как же человеческая незаурядность, нешаблонность, неординарность героев фильма? Несмотря на рассудочность повествования, все это прочитывается благодаря превосходной игре Николая Гринько, Николая Олялина, Степана Крылова и Олега Жакова. Преодолевая одноплановость реплик, актеры убеждают в жизненной, человеческой значительности происходящего на экране. И тогда лихо закрученная детективная интрига отступает на второй план перед драматизмом столкновения характеров, судеб, перед поэзией и прозой самой жизни» (Демин, 1973).

Довольно критично отнесся к «Ночному мотоциклисту» и киновед Валентин Михалкович (1937-2006), упрекнув авторов сценария в невнятном сценарии, который «совсем погас в режиссуре Ю. Слупского, в бесцветности штампованных кадров» (Михалкович, 1974: 96).

Мнения нынешних зрителей о «Ночном мотоциклисте» порой полярны:

«Отличный фильм! Захватывающий сюжет, прекрасные актеры, музыка - все на месте. Забытая атмосфера тепла и человечности, несмотря на детективный жанр» (Лелия).

«Повесть люблю, а вот фильм нет. Он получился каким-то скучным, занудливым, да и актеры играют неважно. Выделить можно только игру Олялина и Гринько. Даже любимый мною Жаков здесь сыграл слабо» (Н. Волкова).

Когда дождь и ветер стучат в окно. СССР, 1968. Режиссер Алоиз Бренч. Сценаристы Эмиль Брагинский, Освальд Кубланов (по одноименной документальной повести А. Григулиса). Актеры: Харийс Лиепиньш, Эдуардс Павулс, Юрис Плявиньш, Улдис Пуцитис, Лилита Озолиня и др. **21,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алоиз Бренч (1929–1998) – автор известных детективов. Большим успехом у зрителей пользовался его сериал «Долгая дорога в дюнах»... Всего А. Бренч поставил 20 полнометражных игровых фильмов и сериалов, многие из которых («Двойной капкан», «Свет в конце тоннеля», «Тройная проверка», «24–25» не возвращается», «Шах королеве бриллиантов», «Когда дождь и ветер стучат в окно», «Подарки по телефону», «Быть лишним», «Ключи от рая») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Мрачный детектив Алоиза Бренча «Когда дождь и ветер стучат в окно» рассказывает о ликвидации отрядов «лесных братьев» в Латвии 1947 года.

Кинокритик Лев Аннинский (1934–2019) писал об этом картине и об одном из его главных персонажей так: «Усталый, погасший взгляд внутренне опустошенного человека, без удивления встретившего остановивших его чекистов: «Ну, что? Борьба окончена?.. может быть, так даже лучше»... Это конец психологического действия. Потом – радиограмма за рубеж: «Пароль: «когда дождь и ветер стучат в окно»... продолжаю работу...» – переданная шифровальщиком... Это – конец детективного действия. Завершается операция. Завершается драма. Завершается фильм, заставивший вас не только напряженно смотреть на экран, но и подумать о смысле человеческих усилий» (Аннинский, 1968: 3).

Этот острый по тематике фильм до сих пор горячо обсуждается зрителями:

«Эту сложную для советского кинематографа конца 60–х годов прошлого века задачу – быть объективными и дать возможность высказаться обеим сторонам – блестяще воплотил творческий коллектив картины. Великолепен Харий Лиепиньш – бесспорно, лучшая роль в кино этого замечательного актера» (Е. Безсмертный).

«Первый серьезный успех в художественном кино Алоиза Бренча. Почти документальная черно–белая стилистика изобразительного решения. Великолепный Харий Лиепиньш в главной роли. Его Ансис Лейнасар не плакатно–отрицательный герой, а неоднозначный, по–своему убежденный человек, способный мыслить и усомнившийся, в конце концов, в правоте своего дела. ... В очень неприглядном свете выведены в фильме латышские националисты, "лесные братья", чья борьба "за свободу и независимость против

советской оккупации" вылилась в неприкрытый бандитизм и террор против мирного населения. ... Нынешняя латышская власть выставляет их героями, и этот фильм сегодня им явно "не ко двору"» (Б. Нежданов).

«Должен сказать, что это, наверное, первый отечественный политический детектив, где работа КГБ (в данном случае – НКВД) показана почти "за кадром": в основном на экране – "борцы с режимом". В смысле фильмов о "лесных братьях" для меня абсолютный фаворит – "Никто не хотел умирать", но "Когда дождь..." сразу занял в моём рейтинге строгое второе место!» (Г. Воланов).

«Лесные братья в современном понимании рассматриваются не как герои, а как заложники крайне сложной судьбы и исторической несправедливости – это в большинстве отчаянные люди, которые решили не сдаваться советским властям не потому, что хотели продолжать борьбу за нацизм, как это часто утверждается, а потому, что знали, что с ними сделают, если они попадут в руки советских властей – через жестокие фильтрационные лагеря... Вот и не удивительно, что лесные братья предпочитали во всей безвыходности своей ситуации не сдаваться. Они не герои, они заложники судьбы» (Р.Худс).

«Но ясно, что при просмотре этого фильма все же следует не забывать, когда он снят и что он снят по заказу... В нем есть элементы и истинной жизни, и голая пропаганда, но прежде всего фильм – художественный и с очень многими элементами классического, мрачного фильм нуара с красивыми, грустными актерами, которые очень емко играют обреченность. Именно человеческую, а не политическую или идеологическую обреченность. Главный герой толком не диссидент и не бандит, а просто экзистенциально разочарованный и себя потерявший человек. Этакий одинокий волк, которому ни с “советами”, ни с лесными братьями не по пути. В эмиграции тоже не захотел жить. Циничный, но не до конца циничный. Сам ни каплю не верит в то, что делает, хотя то, что делает, крайне опасно. Это все приметы классического героя фильм нуара, который вовсе не герой. Поменять немного идеологию, и он с точно такими же успехами мог бы гнать сам себя в самоуничтожение и в США, и в любой другой стране мира» (Конвалариа).

За рекой – граница. СССР, 1972. Режиссер Алты Карлиев. Сценаристы: Алты Карлиев, Олег Смирнов, Давид Маркиш (по повести Олега Смирнова «Барханы»). Актеры: Ата Аловов, Лейла Абукова, Алты Карлиев, Аннагуль Аннакулиева, Эдуард Изотов, Людмила Хитяева, Зоя Фёдорова и др. **21,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алты Карлиев (1909–1973) поставил шесть фильмов, из которых два («Решающий шаг» и «За рекой – граница») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Смею предположить, что популярность этой ленты у неизбалованных зрелищами советских зрителей в первую очередь связана с погранично–шпионской тематикой.

Сегодняшнюю аудиторию такие ленты, как правило, уже не интересуют: «Тогда, много лет назад, кино произвело впечатление... Специально пересмотрел фильм сейчас. Теперь, он чем–то напомнил мне индийские или арабские фильмы, шедшие в 70–х годах в кинопрокате, только без песен и танцев. Сделано все просто и предсказуемо. И выглядит это кино безнадежно устаревшим» (Александр).

Круг. СССР, 1973. Режиссер Герберт Раппапорт. Сценаристы: Эдгар Дубровский, Евгений Худик, Герберт Раппапорт. Актеры: Александр Збруев, Игорь Горбачёв, Пётр Горин, Алексей Кожевников, Армен Джигарханян, Евгения Уралова, Светлана Коркошко, Николай Рыбников, Светлана Немоляева, Роман Громадский, Альгимантас Масюлис и др. **21,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Самым популярным фильмом **Г. Раппапорта (1908–1983)** стал детектив «Два билета на дневной сеанс» (35,3 млн. зрителей за первый год демонстрации). Детектив «Круг» был его продолжением. Главную роль в нем сыграл тот же актер – Александр Збруев.

Советские кинокритики восприняли «Круг» довольно холодно.

К примеру, Валентин Михалкович (1937–2006) писал, что когда главная героиня – «не живой человек, способный на естественные движения души, а картонная фигура», но при этом «выдается за главного носителя зла, тогда она вряд ли выполнит то назначение...: вряд ли даст возможность ощутить «общественные нити и корни преступления». Подобная умозрительность смазывает самое ценное, что было в картине: уверенность, которую постепенно приобретали мы, зрители; уверенность в том, что борьба между преступниками и защитниками справедливости идет не за сорок килограммов опия, а за нечто большее: за нашу советскую мораль, за нравственное здоровье советского общества, за утверждение высоких принципов социалистической законности» (Михалкович, 1974: 98).

Однако, несмотря на критику, «Круг» сумел собрать двадцать млн. зрителей и показал, что аудитория не столь придирчива, как, быть может, и хотелось бы советским киноведам...

Мнения современных зрителей о «Круге» в большинстве своем доброжелательны:

«Вчера посмотрела этот фильм вместе с дочкой. Я пересматривала, а ребенок увидел впервые. Ей тоже понравилось. Сказала, что детективами ее не удивить, но, несмотря на некоторую наивность, очень и очень неплохо! ... Мой детективнопродвинутый ребенок примерно с середины фильма стал подозревать, кого надо прочить на роль главного злодея или злодейки:). А вот эпизод с коробками, прикрепленными к днищу корабля, оказался для нее неожиданностью. Говорит, что такого даже в современных триллерах не видела» (Ленхен).

«"Круг" – неплохой детектив. Он менее наивен, чем "Билеты", хотя всё равно наивен. Очень хороши Громадский и Масюлис. Немоляева – в своеобычном репертуаре верной и обманутой. Рыбников – нормально. Джигарханян – как всегда блестяще. Центровым эпизодом был, безусловно, "Не пей – это яд!". Эпизод сам по себе глупый, но чего не снимешь ради сюжета» (Дж. Ласт).

Таможня. СССР, 1982. Режиссер Александр Муратов. Сценаристы Владимир Мазур, Исай Константинов. Актеры: Михаил Боярский, Валентин Гафт, Вадим Яковлев, Владимир Ерёмин, Татьяна Ташкова, Виктор Ильичёв, Иван Краско и др. **20,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Муратов поставил 23 полнометражных игровых фильма и сериала, но только детективу «Таможня» суждено было войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Советская кинопресса отнеслась к «Таможне» довольно сдержанно.

Наиболее доброжелательной оказалась кинокритик Галина Сенчакова, отметившая, что «авторы свободно владеют набором приемов, при помощи которых создается впечатление, что они рассказывают историю почти документальную. Атмосфера порта и тонко подмеченные детали его деловой жизни, подробности работы таможни, профессионализм героев, быт обыкновенных людей, вовлеченных в перипетии уголовной истории, – все это вызывает доверие к картине» (Сенчакова, 1982: 9).

Кинокритик Михаил Левитин (1953–1989) посетовал, что в «Таможне» был «интересный повод для серьезного и занимательного продолжения начатого разговора о профессионально долге, ответственности и этике «человека на работе». Но ... авторы словно бы не заметили этой возможности» (Левитин, 1983: 8).

А Валентин Михалкович (1937–2006) посчитал, что в «Таможне» «на алтарь перевоспитания главного героя принесена и детективная интрига. ... Кажется, что создателей больше интересует портовая жизнь, текущая на границе... Детективная интрига, в сущности, пристегнута к материалу. Она необязательна. ... (фильм) мечется «между двумя полюсами. Один – это «безотказные » ходы и приемы приключенческого жанра. Другой – аксиомы социальной дидактики. Оба полюса никак не уравновешиваются, не приходят к органичности, гармоничности существования. То один, то другой выдвигается на первый план, и тогда полюс альтернативный превращается в довесок. Если перетягивает нравоучительность, элементы детективные ощущаются вставными номерами. И обратно – при господстве приключенческого начала то же место занимает морализаторство. Прочное, стабильное равновесие не устанавливается» (Михалкович, 1983: 52–54).

Мнения сегодняшних зрителей о «Таможне», как это часто бывает, находятся на разных полюсах:

«За»:

«Гафт и Михаил Боярский – интересное творческое сочетание разных актёров! В старом, добром кино режиссёрам удавалось создавать удивительный актёрский ассамбляж, где каждый актёр звучал особенным образом, не теряя своей индивидуальности!» (Барбитомакус). «Фильм понравился. Лихо закручена детективная история с контрабандой; интересно показана повседневная работа таможенников... Хорош Боярский в роли начинающего таможенника – скромный молодой человек, без рисовки, надрыва и пафоса, присущего ему в "костюмных" исторических фильмах» (Руссе).

«Против»:

«Худшая роль Боярского. Каждый актёр своей карьере должен сыграть свою худшую роль. У Боярского она выпала на этот фильм. Думаю Боярский забыл про этот фильм сразу же, как только прозвучало финальное "Снято. Всем спасибо". ... Как у каждого врача есть своё маленькое кладбище из пациентов, так и у актёров есть свои кладбища из неудавшихся ролей» (В. Иванов).

Зеленый фургон. СССР, 1960. Режиссер Генрих Габай. Сценарист Григорий Колтунов (по одноименной повести А. Козачинского). Актеры: Владимир Колокольцев, Николай Волков, Виктор Мизиненко, Дмитрий Милютенко, Юрий Тимошенко, Роман Филиппов и др. **20,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Генрих Габай (1923–2003) поставил семь полнометражных игровых фильмов, три из которых («Капитан «Старой черепахи», «49 дней» и «Зеленый фургон») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Поначалу судьба экранизации повести Александра Козачинского «Зеленый фургон» сложилась хорошо – успех у зрителей, позитивные оценки прессы. Но в 1970–х Генрих Габай эмигрировал на Запад, а «Зеленый фургон» (как, впрочем, и все остальные картины режиссера) были потихоньку отправлены на полку...

В год премьеры «Зеленого фургона» советская пресса отнеслась к нему в целом доброжелательно, отмечая, правда, те ли иные погрешности. К примеру, литературовед и кинокритик Борис Галанов (1914-2000) писал об этом фильме так: «Говоря об авторской интонации, о юморе, с которым даны положительные герои «Зеленого фургона», хочется напомнить о некоторых возможностях, почти упущенных за последнее время в нашем кино. Как-то стало забываться, что веселая улыбка может стать добрым союзником художника, и как бы ни была ответственна тема, которую он для себя выбирает, юмор ему никогда не противопоказан. ... Фильм «Зеленый фургон», скромный и неброский по своему изобразительному решению, интересен именно тем, что, приведя на экран людей трудной и опасной профессии, которым пришлось действовать в очень сложной обстановке, рассказал о их подвигах и незаурядном мужестве с юмором, с улыбкой. И что же? Герой не только не погиб в наших глазах, но в чем-то стал ближе, понятней. Хорошо, что на экране вновь возрождается традиция героической комедии, традиция, начало которой идет еще от «Красных дьяволят» И. Перестиани.

Создатели фильма внимательно прочитали повесть Козачинского. Внимательно и в то же время творчески. Иное авторское замечание, скрытое в подтексте, высказанное как бы невзначай в лукавой, иронической форме, на экране часто разрастается в целый эпизод. ... Это — первый самостоятельный фильм Г. Габая. В нем проявились и сильные и слабые стороны молодого режиссера. Сила его — в своеобразии творческого почерка, в точном чувстве природы комедийного, слабость связана с недостаточно зрелым еще мастерством молодого художника, который не всегда чувствует себя уверенно, работая с актером, расставляя те или иные смысловые акценты... Но важно, что режиссер попытался возродить забытые было традиции, связанные с нелегкими поисками в области комедийного жанра. Авторы «Зеленого фургона», обратившись к образам скромных и самоотверженных людей, стоявших у самых истоков новой, советской жизни и помогавших ее строить, сохранили в своем рассказе и юмор и добрую улыбку. Они не побоялись даже отыскать в характерах своих героев смешные, комические черточки. И оказалось, что человек на экране от этого

нисколько не пострадал. На палитре художника краски могут быть так же многообразны, как многообразна сама жизнь» (Галанов, 1960: 68-70).

В 1980–х «Зеленый фургон» был экранизирован повторно, теперь уже для телевидения, а в XXI веке был снят телесиквел этой истории под тем же названием.

Зрители готовы спорить о «Зеленом фургоне» и сегодня:

«Повесть Казачинского довольно симпатичная. Хоть и действие происходит в Одессе, но как таковой атмосферы Одессы в книге нет. Это не Катаев и не Бабель. Авторы фильма решили это наверстать, заставив говорить Красавчика «по–одесски»... Фильм неплохой, но не шедевр» (Мирьям).

«В юности смотрел этот фильм неоднократно, считаю его, бесспорно, лучше второй экранизации, которая по сравнению с этим фильмом кажется и затянутой, и менее смешной и остроумной» (Б. Нежданов).

«Эта экранизация слабее фильма 80–х из–за излишней политизированности. И разоблачение начальника милиции в желтых сапогах прямо во время собрания, и политическое воспитание Володи ... старым большевиком Шестаковым. Ничего подобного в книге Козачинского нет. Постановка Павловского ближе к повести и от этого только выигрывает» (Р. Шамирзаев).

Женщина в белом. СССР, 1982. Режиссер Вадим Дербенев. Сценаристы Анатолий Горло, Вадим Дербенёв (по одноименному роману Уилки Коллинза). Актеры: Гражина Байкштите, Александр Абдулов, Аквелина Ливмане, Эдуард Марцевич, Виталий Шаповалов, Владимир Зельдин, Эугения Плешките, Ирина Губанова, Леонид Ярмольник, Владимир Басов и др. **20,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вадим Дербенев (1934–2016) начинал как оператор и «оттепельный» лирик (оператор: «Человек идет за солнцем», режиссер: «Путешествие в апрель»), но затем стал приверженцем жанрового, преимущественно детективного кино. Всего на его счету 26 фильмов и сериалов, три из которых («Тайна «Черных дроздов», «Женщина в белом» и «Змеелов») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Советская кинопресса отнеслась к экранизации романа «Женщина в белом» в целом позитивно.

Кинокритик Валентин Михалкович (1937–2006) писал, что «авторы фильма, поставленного по роману Коллинза, точно ощутили двойственность или, точнее сказать, неоднозначность первоисточника. И психологическая, лирическая — одним словом, человеческая сторона романа увлекла их не меньше, чем детективная. ... то же касается актеров, то созданные ими образы тоже совершенно «коллинзовские». Юная Гражина Байкштите пленяет в роли Лоры и трогает в роли ее «двойника» — Анны Кэтерик. Александр Абдулов в роли Уолтера Хартрайта серьезен, бесстрашен, романтичен. Персиваль Глайд в исполнении Эдуарда Марцевича — «настоящий джентльмен» с душой настоящего «джентльмена удачи» (Михалкович, 1982).

Я согласен с Валентином Михалковичем: «лента В. Дербенева сделана старательно. Кадры продуманно живописны, впечатляющи по композиции и цвету (оператор В. Пиганов), сюжет излагается обстоятельно, эпизоды ладно пригнаны друг к другу. Всегда приятно видеть или взять в руки предмет, тщательно обработанный. Тогда ощущается не только сам предмет, но любовное отношение к нему мастера. Оно сквозит в отделанности, отглаженности деталей, в их идеальном соответствии друг другу. Кинематографическая «Женщина в белом» и воздействует прежде всего своей добротностью. ... Из двух путей экранизации «Женщины в белом» – обличительного, подчеркивающего всевластие бюрократических бумаг, и романтического, подчеркивающего силу чувства, – создатели фильма предпочли второй, доказывая, что тяга к романтизму свойственна нашему времени в не меньшей степени, чем эпохе Коллинза» (Михалкович, 1982).

Здесь надо сказать, «Женщина в белом» Вадима Дербенева (как и его иные детективные ленты на зарубежном материал) для советских зрителей 1980–х своего рода заменителем многих отсутствовавших в тогдашнем прокате британских и американских костюмных детективов. С другой стороны Вадим Дербенев был абсолютно прав, сделав

ставку на Александра Абдулова (1953–2008) и Гражину Байкштите, чья молодость и красота, бесспорно, привлекла в кинотеатры миллионы зрителей.

И если Александр Абдулов к началу 1980–х уже был звездой советского экрана, то именно «Женщина в белом» превратила в звезду литовскую красавицу Гражину Байкштите (известную ранее по менее нашумевшим лентам «Миллионы Ферфакса» и «Братья Рико»).

Как это часто бывает с экранизациями известных книг, о фильме «Женщина в белом» зрители спорят и сегодня:

«В детстве меня гипнотизировал этот фильм. Такие прекрасные, такие несоветские женщины, атмосфера тайны и тумана, что–то готическое увлекательное... Сюжет вспоминается с трудом, а атмосфера осталась!» (Марина).

«Советская экранизация не самая худшая среди английских и американских. Хотя, посмотрев её ещё в юности, я не ощутил таинственности и зловещности, нагнетаемых Коллинзом. Фильм, в целом воспринимается как некий кинематографический пейзаж» (Э. Логоев).

«Фильм для школьниц средних классов. Простенький, костюмированный, с элементами сказки – спящая красавица, принц, злой колдун и добрая фея–сестра. Актеры никакие, разве что В. Шаповалов (граф Фоско) внес некоторые штрихи в портрет злодея – этакий сластолюбивый, любящий пожить в удовольствие стареющий мерзавец. Можно было бы снять и более интересно, в фильме же события развиваются линейно. Скучно» (Ир).

Приказано взять живым. СССР, 1984. Режиссер Виктор Живолуб. Сценарист Александр Антокольский. Актеры: Александр Аржиловский, Константин Степанков, Александра Яковлева, Михаил Пуговкин, Вера Васильева, Ия Нинидзе, Арнис Лицитис и др. **20,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Живолуб поставил девять полнометражных игровых фильмов, в основном – остросюжетных. Три из них («Приказано взять живым», «Право на выстрел» и «Бармен из «Золотого якоря») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Советская кинопресса восприняла шпионско–пограничную историю, рассказанную в фильме «Приказано взять живым», неоднозначно.

Кинокритик Ирина Рубанова в совершенно несвойственном ее талантливому перу официозном духе ограничилась мажорным пересказом сюжета и пафосной фразой, что это «фильм о советском патриотизме и воинском долге, фильм о любви и героике. Это фильм о людях, которые каждый день, каждый час свой жизни бдительно охраняют мир» (Рубанова, 1984: 3).

Кинокритик Петр Черняев был куда более строг, отмечая, что в фильме «Приказано взять живым» «сцены, проникнутые искренним чувством и незаимствованной авторской интонацией, соседствуют с эпизодами, которые излишне информативны, не изобретательны по драматургии и изобразительному решению. ...Быть может, откровенный приключенческий фильм оказался бы более уместным в данном случае, и не стоило авторам пытаться «играть» по законам бытовой и психологической драмы» (Черняев, 1984: 9–10).

Мнения современных зрителей об этом фильме тоже далеки от единства:

«Фильм остросюжетный, смотрится на одном дыхании, съемки красивые, злодей–шпион просто красавец... Но это если не обращать внимания на клюкву, которая переходящим знаменем переходит из фильма в фильм. Заброски шпионов с дельтаплана, самолета, подводной лодки и т.д. в реалиях 1980–х годов – выдумка. Зачем было делать так сложно, когда на ЦРУ работали кроты в ранге до генералов и крупных ученых. Чтобы прикрепить передатчик, было куда проще вербануть местных жителей. Да и была в этом нужда, когда высокопоставленные шпионы прекрасно докладывали, что и где строят» (Джой).

«Фильм достаточно зрелищный, но рядовой, ничем не выделяющийся из общего ряда фильмов о пограничниках. По сюжету больше всего напоминает казахский "Там, где цветут эдельвейсы", а где–то и "Заставу в горах", и "Операцию "Кобра", и "Пограничную тишину" (Б. Нежданов).

Джульбарс. СССР, 1936. Режиссер Владимир Шнейдеров. Сценаристы Габриэл Уреклян (Габриэль Эль–Регистан), Владимир Шнейдеров. Актеры: Николай Макаренко, Наталья Гицерот, Николай Черкасов, Иван Бобров, Андрей Файт, Николай Телешёв и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Многолетний телеведущий «Клуба кинопутешествий» Владимир Шнейдеров (1900–1973) в первой половине своей творческой карьеры – в 1930–х годах – был режиссером игрового кино (затем он работал в документальном кинематографе и на ТВ). В. Шнейдеров поставил всего четыре игровых фильма, но самый знаменитый из них – «Джульбарс» – стал одним из главных зрительских любимцев (особенно – для детской аудитории).

Знаменитый киновед Виктор Демин (1937–1993) писал о «Джульбарсе» как о вестерне с элементами шпионского детектива: «Действительно, многое в фильме выдает прямую оглядку на этот жанр — характерные приемы построения интриги, способы характеристики, воссоздания атмосферы. «Шпионский» отросток сюжета, собственно, уточняет связь злодея Абдулло с зарубежным центром непроясненного спектра (то ли эмигранты–контрреволюционеры, то ли ведомство соседней страны по засылке диверсантов на нашу территорию, или и то и другое разом). Посыльным Абдулло оказывается пастух Керим, недовольный своим положением при новой власти, — раньше его отец владел несметными отарами. (В роли Керима снимался молодой еще в ту пору Андрей Файт, начав тем самым примечательное, почти полувековое шествие но нашим экранам в ролях шпионов и предателей). ... Сюжетное своеобразие «Джульбарса» в том–то и состоит, что он рассказывает о пасторальном, совершенно счастливом и безмятежном житье людей природы, которым вовсе не о чем было бы тужить, если бы не происки врага из–за кордона. Скромный фильм, имеющий и сегодня неизменный успех у детской аудитории, стал своего рода провозвестником — в нем проглядывали типологические черты драматургии последующих довоенных и послевоенных фильмов» (Демин, 1980: 72, 74).

Ласточка. СССР, 1958. Режиссер Григорий Липшиц. Сценарист Давид Вишневский. Актеры: Тамара Алёшина, Валентин Черняк, Владимир Дружников, Владимир Канделаки, Всеволод Санаев, Михаил Глузский и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Липшиц (1911–1979) поставил десять фильмов, четыре из которых («Ласточка», «Катя-Катюша», «Артист из Кохановки», «Месяц май») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Детективно–приключенческий фильм о дореволюционных подпольщиках «Ласточка» пользовался успехом у публики, но кинопресса его не жаловала, поскольку «едва герои начинают говорить и двигаться, к ним пропадает всякий интерес. Всё в них и мелко, и бесцветно, и «чересчур». ... Не довольствуясь искусственно запутанным сюжетным узлом, авторы «Ласточки» заковывают всех главных действующих лиц ещё в один круг — любовный, в центре которого — Вера. Чтобы оправдать любовь к ней героя — матроса Алексеева, при их первой встрече вводится диалог, из которого ясно, что они знали и любили друг друга раньше. Но от этого вся сюжетная линия не становится органичнее» (Ласточка, 1958).

Сегодня об этой ленте мало кто из зрителей вспоминает, хотя у нее есть и свои поклонники:

«Полицаи и большевики нешаблонно умны и хитры. Непрерывная и, отдадим должное, тонкая психологическая игра с поддавками и подставками. ... Со вкусом – по ложечке – отмерены очень многие характерные приметы времени и быта: книги и балы, салонные дамы и артистичные большевички, свадьба и церковь... Большой видится плюс и в том, что до конца выдержана напряженная, лихо закрученная, по–настоящему детективная интрига с версией–обманкой. ... Хорошее кино» (В. Плотников).

«Фильм действительно сделан добротно, смотрится с интересом, актёры хорошо играют. По теме есть некоторое сходство с "Мичманом Паниным"» (Б. Нежданов).

Меня это не касается. СССР, 1977. Режиссер Герберт Раппапорт. Сценаристы Эдгар Дубровский, Герберт Раппапорт. Актеры: Александр Збруев, Ирина Понаровская, Юрий Демич, Ирина Григорьева, Бруно Фрейндлих, Борис Иванов и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Герберт Раппапорт (1908–1983) специализировался в детективном жанре, и фильм «Меня это не касается» стал заключительной частью трилогии. В первых двух частях – «Два билета на дневной сеанс» и «Круг» – главную мужскую роль тоже играл Александр Збруев. А вот партнерша ему на сей раз досталась необычная – звезда эстрады Ирина Понаровская...

Директор ткацкой фабрики погибает в автокатастрофе... Простая случайность? Или...

Кинопресса отнеслась к этому фильму неплохо, зрители – тоже, хотя успех был и меньшим, чем у первых двух частей.

Кинокритик Надежда Целиковская писала в «Спутнике кинозрителя» видела оригинальность фильма в том, «чтобы зритель чувствовал некоторый нравственный дискомфорт, наглядно убеждаясь — все происходящее вполне может случиться и с ним. Все, чему положено быть в детективе, в фильме налицо: и преступление, и расследование, и опасные погони, и выстрелы, но рождены эти события самой, что ни на есть, знакомой и будничной жизнью. Да и преступники здесь вовсе не какие–нибудь уголовники–отщепенцы, а люди, с которыми мы, возможно, встречаемся каждый день, вполне почтенные на первый взгляд» (Целиковская, 1977).

Мнения сегодняшних зрителей об этом фильме четко разделились на «за» и «против».

«За»: «Очень хороший, классический советский детектив: динамично, напряженно, всё "честно", "правильно". Вообще образ работника ОБХС вполне удается Збруеву, намного лучше образов военных, влюбленных и т.п. По существу в фильме впервые, и это до "перестройки", поднята тема массового хищения на советских предприятиях. Насколько я понимаю, фильм продолжает тему фильма "Круг". ... Там еще и Понаровская играет! Вполне достойно: красавица, певица, хорошая актриса» (Александр).

«Против»: «Я считаю, это очень слабый фильм. Игра актеров слабая, вялая, сюжет надуманный, шитый белыми нитками. Даже любимый мною Збруев здесь очень неубедителен» (Н. Волкова). «К сожалению, игра Ирины Понаровской мне не понравилась. Она как–то зажата и неестественна. Как будто просто произносит заученный текст» (Я. Яковлева).

Ночное происшествие. СССР, 1981. Режиссер Вениамин Дорман. Сценарист Владлен Бахнов (по одноименной повести В. Морозова). Актеры: Пётр Вельяминов, Галина Польских, Алексей Жарков, Юрий Каюров, Борис Сморчков, Валентина Грушина, Наталья Назарова, Татьяна Пельтцер, Юрий Волынцев и др. **19,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вениамин Дорман (1927–1988) за свою карьеру поставил 19 полнометражных игровых фильмов разных жанров, многие из которых («Штрафной удар», «Легкая жизнь», «Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Возвращение резидента», «Земля, до востребования», «Пропавшая экспедиция», «Золотая речка», «Ночное происшествие», «Похищение Савойи», «Медный ангел») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Следователь Митин ведет расследование запутанного дела, связанного с нападением на женщину...

В год выхода этого детектива на экран и зрители и кинопресса встретили его доброжелательно.

В рецензии в «Советском экране» отмечалось, что «фильм «Ночное происшествие», несмотря на некоторые его просчеты и известную условность жанра, вполне соотносится с действительностью. Прежде всего потому, что режиссера В. Дормана интересует, помимо сюжета, многое вокруг него. Прежде всего человеческая судьба. В «Ночном происшествии» это судьба Воронова (А. Жарков), водителя такси, заподозренного в преступлении. Образ этого парня неоднозначен и открывается нам постепенно из его поступков, из собственных его рассказов, из характеристик окружающих — и создается портрет человека, когда–то оступившегося, но честного, наделенного чувством справедливости. В фильме есть точные психологические наблюдения, детали, живой диалог. Фильм населен реальными, узнаваемыми людьми» (Козлов, 1981).

А вот мнения сегодняшних зрителей о «Ночном происшествии» существенно разнятся:

«Это интереснейший фильм, один из лучших советских детективов, очень захватывающий. Да и актёры собраны замечательные. Какая дуэль следователя и преступницы, неожиданная развязка... Держит в напряжении до самого конца» (Илья).

«Из детективов семидесятых–восьмидесятых, этот фильм входит в десятку лучших. Интересный сюжет, крепкая режиссура, прекрасная игра актёров – вот слагаемые успеха картины. Как всегда великолепны Г. Польских и П. Вельяминов, однако позволю себе обратить внимание и на отличную игру Алексея Жаркова, сумевшего сыграть человека с судимостью, однако способного при этом убедить следователя в своей невиновности, по сути, не словами, а собственной личностью» (И. Ивлев).

«А мне вот фильм абсолютно не понравился. Сюжет вроде и не избитый, а исполнение как–то... хромает... И советская милиция весь фильм – как дети малые – то здесь проколются, то там... Диалоги какие–то явно непрофессиональные... И переигрывают зачастую» (Борис И.).

Он был не один. СССР, 1969/1970. Режиссер Захид Сабитов. Сценаристы Игорь Луковский, Загид Сабитов. Актеры: Шухрат Иргашев, Рудольф Аллаберт, Михаил Погоржельский, Владислав Стржельчик, Клеон Протасов, Олев Эскола и др. **19,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Захид Сабитов (1909–1982) поставил 13 фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошел только остросюжетный про советского разведчика в годы Великой Отечественной войны – «Он был не один».

Советский летчик-штурман, оказавшись в тылу врага, пробирается на немецкую подлодку...

Мнения сегодняшних зрителей об этом фильме серьезно расходятся:

«Жванецкий и Задорнов нервно курили в стороне! Полный маразм! Сбитый летчик–узбек вступил в ряды сопротивления, переоделся немецким офицером и попал на подводную лодку! Слава узбекским подводникам! Ржал в голос» (В. Гоблин).

«Фильм снят почти пародийно, но один раз посмотреть можно, потому что не очень скучный» (Антон).

«Гальфур Умаканов – сын известных ташкентских супругов–врачей, по происхождению поволжских немцев, был усыновлен узбекским комиссаром Тахиром Умакановым. Будучи наделен абсолютно европейской внешностью, но с неарийской фамилией, стал военным летчиком. ... В остальном все так и было. Самолет плюхнулся у берегов Норвегии, летчик чудом выжил. В госпитале заговорил по–немецки, что и решило его дальнейшую судьбу – не отправили в тюрьму. Сослался на то, что документы потеряны, искусно изображал потерявшего память. Правда, на подводную лодку не проникал. И офицером, тем более не был. В штабе ВМФ немецкого командования в Норвегии, служил... электриком! На него вышла советская разведка, и он помогал копировать некоторые документы. После войны вернулся в СССР. Отсидел 10 лет в Казахстане, потом жил в селе Ленгер... В 1960–х вернулся в Узбекистан, написал подробное письмо узбекскому руководству. В 1970–х, благодаря заступничеству Ш. Рашидова был восстановлен в партии, представлен к Звезде Героя. Награду все же решили не давать, ограничились орденом попроще. Умер в дни Московской Олимпиады 1980 года» (А. Банцикин).

Подарки по телефону. СССР, 1978. Режиссер Алоиз Бренч. Сценарист Андрис Колбергс. Актеры: Стасис Петронайтис, Эугения Плешките, Харийс Лиепиньш, Хелга Данцберга, Петерис Лиепиньш, Паул Буткевич, Интс Буранс, Виктор Плют, Ивар Калныньш, Гунарс Цилинский и др. **19,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алоиз Бренч (1929–1998) – автор известных детективов. Большим успехом у зрителей пользовался его сериал «Долгая дорога в дюнах»... Всего А. Бренч поставил 20 полнометражных игровых фильмов и сериалов, многие из которых («Двойной капкан», «Свет в конце тоннеля», «Тройная проверка», «24–25» не возвращается», «Шах королеве бриллиантов», «Когда дождь и ветер стучат в окно», «Подарки по телефону», «Быть лишним», «Ключи от рая») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Драка в товарном вагоне. Опрокидывающийся грузовик, наполненный бутылками. Вечеринка современных акселератов. Окровавленное лицо. Варьете с танцовщицами. Бегущий человек. Драка среди разбивающихся вдребезги аквариумов. Резкая, динамичная музыка. Примерно так выглядел рекламный ролик фильма Алоиза Бренча «Подарки по телефону». Очередной боевик? Нет, и хотя эти сцены действительно, есть в фильме, он выгодно отличается от такого рода лент серьезным, вдумчивым отношением к материалу. Перед нами – психологический детектив. Причем, в центре картины не опасная работа оперативников — как, например, в фильмах «24—25 не возвращается» и «Свет в конце тоннеля» того же А. Бренча, не разоблачение порочного мира преступности («Ключи от рая», «Быть лишним»), а трагедия обыкновенного человека — машиниста состава «Рига—Клайпеда» Петерсона (С. Петронайтис), которого пытается использовать в своих целях организованная банда.

Впрочем, и такой поворот сюжета нельзя назвать открытием. Борьба или бессилие одиночки против представителей зла на Земле — эта тема тоже не нова в мировом кинематографе... Но авторы «Подарков по телефону» сумели открыть в этой теме новую грань. Их интересуют, прежде всего, человеческие характеры, поступки, непростые моральные проблемы, стоящие перед главным героем фильма. Ситуация, в которую попадает Петерсон, почти безвыходная: получая крупные суммы денег от неизвестных лиц, он понимает, что втянут в преступную игру. Принять ее правила — значит, стать самому преступником. Пойти в милицию, не имея веских доказательств, значит, подвергнуть риску себя и своих детей: банда на свободе, она может жестоко отомстить. Петерсон пытается найти некий третий выход — разоблачить преступников самому...

А. Бренч разрабатывает детективную тематику последовательно и плодотворно, доказывая, что это не второстепенный жанр. ... Детектив дает возможность показать человека в критических ситуациях, то есть обнажить его даже ранее скрытые черты, как низкие, так и благородные. Именно в этом жанре Алоиз Бренч нашел свое призвание. Каждый новый фильм режиссера сделан с еще большим мастерством, чем предыдущий. Характеры героев фильм разрабатываются более глубоко и интересно. В «Подарки по телефону» неожиданно вторгаются элементы поэтического кино, с его непременным «рапидом». Никаких лишних деталей, необязательных сцен. Жесткий монтажный режим, четкий ритм, безукоризненные трюковые съемки (у Бренча всегда заняты отличные каскадеры), единство музыки и изображения. ... Алоиз Бренч исследует преступность как социальное зло, стремится выявить его корни и истоки, причины существования. Режиссера интересуют не только профессиональные качества сотрудников сыска, но прежде всего нравственное превосходство: над преступниками. Все это делает произведения Бренча явлением незаурядным. Поэтому можно с полной уверенностью сказать, что фильм режиссера – хороший подарок для любителей детективов.

Мнения зрителей XXI века о «Подарках по телефону» резко разделяются на «за» и «против»:

«За»:

«Фильм отличный, очень хорошо сработан и имеет сильный сюжет. О качестве фильма говорю лишь в сравнении с аналогичными "профессиональными" фильмами» (Андриан).

«Мне этот фильм понравился. Один из лучших фильмов Рижской киностудии. Есть и интригующий сюжет, вполне связный и логичный сценарий, есть живые, жизненные

персонажи, неплохой подбор актеров, хорошая музыка, немало удачных съемок. Создателям фильма удалось соблюсти меру между интригой и реализмом, между лиризмом и героизмом. Разумеется, при желании в фильме можно найти и определенные недостатки, натяжки и, само собой, вездесущие киноляпы. Но их не очень много, и они почти не раздражают в отличие от большинства других фильмов на криминальную тему» (Руал).

«Против»:

«Фильм производит впечатление пародии на детектив. Тут ругали "Черный бизнес" за это, но "Черный бизнес" – серьезнейший детектив в сравнении с "Подарками по телефону". Фильм сделан так, как будто рижский угрозыск и ОБХСС не знали методов оперативно–агентурной работы» (Сергей).

«Тоскливое зрелище – масса достойных талантливых актеров сплотились в скучнейшее нечто с опереточными злодеями, нелепыми персонажами, примитивными диалогами и прекрасной узнаваемой фирменной музыкой Раймонда нашего любимого Паулса» (Анастасия).

Выкуп. СССР, 1987. Режиссер Александр Гордон. Сценаристы Александр Булганин, Николай Иванов. Актеры: Борис Щербаков, Эммануил Виторган, Ирина Метлицкая, Сергей Приселков, Олег Голубицкий, Алексей Иващенко, Георгий Мартиросьян, Омар Волмер, Роза Макагонова, Вероника Изотова, Борис Химичев и др. **19,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Гордон (1931-2020) поставил девять полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Сергей Лазо», «Сватка в пурге», «Двойной обгон» и «Выкуп») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Отношение к этому фильму А. Гордона, рассказывающему о борьбе с жестокими террористами, отношение советской прессы было «кислым».

В «Советском экране» отмечалось, что «поклонники приключенческого жанра будут разочарованы: в фильме нет пиков высокого напряжения, события развиваются неторопливо, никто из персонажей особенно не нервничает, словно они уже ознакомились со сценарием и теперь спокойны за свою судьбу. Обилие второстепенных сюжетных линий размывает действие, отвлекает от главного, лишая зрителей элементарной возможности сопереживания» (Киселев, 1987: 9).

Так или иначе, пользуясь отсутствием конкуренции со стороны западных триллеров и боевиков, Александр Гордон в 1970–х – 1980–х годах собрал неплохой урожай зрительских симпатий, однако уже на старте 1990–х он почувствовал бесперспективность продолжения такого рода жанровых экспериментов в новых политических и экономических условиях и навсегда ушел из игрового кино…

Бархатный сезон. СССР–Швейцария, 1979. Режиссер Владимир Павлович. Сценаристы Григорий Горин, Владимир Павлович. Актеры: Юозас Будрайтис, Татьяна Сидоренко, Александр Лазарев, Валентина Игнатьева, Сергей Бондарчук, Иннокентий Смоктуновский, Николай Крючков, Альгимантас Масюлис, Виктор Сергачёв, Юрий Яковлев, Игорь Васильев, Ирина Скобцева, Александр Вокач и др. **19,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Югославский режиссер Владимир Павлович (1930–1984) поставил этот фильм о событиях осени 1938 года, когда интербригадовцы хотят переправить во Францию детей из охваченной гражданской войной Испании…

В этой совместной постановке, рассказывающей о том, как бойцы испанской интернациональной бригады решили переправить на французскую территорию детей противников генерала Франко, все выглядит фальшивым и бутафорским с самого начала. Художественный уровень постановки, на мой взгляд, настолько низок, что даже самые знаменитые российские актеры выглядят на экране ряжеными. Здесь всё подается удручающе серьезно: и канкан с полуголыми девицами, и перестрелки. В духе индийских мелодрам выдержана история дочери миллионера, ставшей звездой кабаре.

Видимо, чувствуя неполнокровность, психологическую малодостоверность характеров и условность происходящего, авторы снова и снова разбавляют сюжет концертно-танцевальными номерами…

Понятно, что «Мосфильму» такая «фильмоединица» нужна была по соображениям «совместных постановок». Но чем этот проект, не сулящий никаких кассовых прибылей на Западе, мог заинтересовать швейцарскую фирму?

В год выхода в прокат «Бархатный сезон», собравший целый букет советских кинозвезд, хорошо прошел в прокате, но зрителей, разумеется, привлекли не только имена известных актеров, но и развлекательная составляющая сюжета (кабаре, красотки, песни, музыка и пр.).

А мнения сегодняшних зрителей о «Бархатном сезоне» отчетливо разделяются на «за» и «против» :

«За»: «Сейчас посмотрела фильм. Первый раз смотрела еще школьницей. Как и тогда восхищаюсь: сюжетом, музыкой Мурада Кажлаева, прекрасными актерами… Политический фильм сделан просто прекрасно» (Санти). «Этот фильм уникален тем, что попытался отразить преступную беспечность большинства разных слоев общества накануне второй мировой войны, хотя все признаки неизбежной катастрофы были налицо. Гражданская война в Испании должна была открыть глаза миру, Герника – вот первый звоночек. Но большинство решило, что лично его это не касается» (Лер).

«Против»: «Интересно что сценарий написал Г.Горин, очень интересный автор, его стиль похож на пьесы Е.Шварца. Тем не менее, диалоги очень пафосны или вымучены. Иногда кажется что герои не знают что бы еще сказать. Лучше бы он этого не писал...» (Хи). «Наверное, это худшее произведение Г. Горина. Сценарий и тексты пафосны и фальшивы до крайности. Страдания испанских детей никто не отменял, но результат – за фильм стыдно – неудобно за отличных, приличных и просто красивых актеров и актрис, занятых в такой пустышке» (Кинолюбитель). «Сценарий Горина, мягко говоря, глуповатый, с многочисленными логическими провалами. Режиссура слабенькая. Музыкальные нумера выглядят бездарной пародией на "Кабаре". Монтаж отвратительный. Боевые сцены поставлены откровенно халтурно» Геннадий).

Граница на замке. СССР, 1938. Режиссер Василий Журавлев. Сценаристы Михаил Долгополов, Илья Бачелис. Актеры: Константин Нассонов, Семён Свашенко, Галина Могилевская, Константин Градополов, Виктор Аркасов и др. **19 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Журавлев (1904–1987) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, шесть из них («Космический рейс», «Граница на замке», «Пятнадцатилетний капитан», «Черный бизнес», «Морской характер» и «Человек в штатском») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Фильм «Граница на замке» внес свой вклад в знаменитую «шпионскую серию» советских кинолент 1930–х.

Никакими художественными достоинствами эта лента, на мой взгляд, не отличалась, но благодаря популярной погранично–шпионской тематике она до сих пор привлекает зрителей:

«Посмотрела с огромным удовольствием. И фильм поставлен хорошо, и актеры прекрасные» (М. Новикова).

«Идеологическое правильное кино. Советские пограничники зорко охраняют границу, чтобы не один враг не прошмыгнул. Даже женщины колхозницы помогают задержать нарушителя» (Альбертыч).

«Фильм вполне себе добротный – детский, приключенческий… Удивила доярка с приграничного колхоза, что со словами "Работа не волк, в лес не убежит!", изящно "заламывает" диверсанта борцовским приёмом и удерживает его "в партере" до прихода пограничников… Хорош также проводник из местных с "ключевой" просьбой к диверсанту: "Денег не надо! Дайте докурить ваш импортный бычок!"» (Л. Деркач).

Бриллианты для диктатуры пролетариата. СССР, 1976. Режиссер Григорий Кроманов. Сценарист Юлиан Семёнов (по собственному одноименному роману). Актеры: Владимир Ивашов, Александр Кайдановский, Екатерина Васильева, Маргарита Терехова, Татьяна Самойлова, Эдита Пьеха, Николай Волков, Александр Пороховщиков, Армен Джигарханян, Лев Дуров, Владимир Осенев, Альгимантас Масюлис и др. **18,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Кроманов (1926–1984) поставил всего шесть фильмов, три из которых («Последняя реликвия» и «Бриллианты для диктатуры пролетариата», «Отель «У погибшего альпиниста») вошли в тысячу наиболее кассовых советских кинолент.

Разумеется, главной экранизацией произведений Юлиана Семенова (1931–1993) был и остается сериал «Семнадцать мгновений весны», но и у «Бриллиантов для диктатуры пролетариата» есть свои поклонники…

«Раскрученное» имя Юлиана Семенова, чекисты, валютное подполье, острая интрига… Все это, конечно, привлекало в кинотеатры советских зрителей 1970–х. Но не будем забывать суперзвездный состав «Бриллиантов для диктатуры пролетариата»: Владимир Ивашов, Александр Кайдановский, Маргарита Терехова, Александр Пороховщиков и др. Каждый из этих актеров был яркой личностью. И их присутствие, бесспорно, скрашивало идеологическую составляющую детектива Григория Кроманова…

Хотя сегодня некоторым зрителям этот фильм кажется нудным и затянутым: «Как же можно было сделать такое скучное зрелище на детективной основе с участием звезд, выдающихся и просто хороших советских актеров? Режиссура крайне слаба. Музыка банальна. Кино распадается на эпизоды, интересные лишь громкими именами актеров» (Вэйвер).

Поединок. СССР, 1945. Режиссер Владимир Легошин. Сценаристы Пётр Тур, Леонид Тур, Лев Шейнин. Актеры: Андрей Тутышкин, Сергей Лукьянов, Надир Малишевский, Алексей Грибов, Владимир Белокуров, Осип Абдулов, Нина Алисова и др. **18,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Жизнь режиссера Владимира Легошина (1904–1954) оказалась довольно короткой, он сумел поставить всего пять полнометражных фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских лент вошли только два («Поединок» и «У них есть Родина»).

Киновед Денис Вирен считает, что в «Поединке», рассказывающим детективную историю о нацистских шпионах, пытающихся завладеть секретами нового советского оружия, «стремительное развитие фабулы, адекватный ей динамичный монтаж производят впечатление, однако вместе с тем бросаются в глаза несомненный схематизм, грубоватый юмор, стандартность картины. Интерес представляет, пожалуй, только операторская работа С. Урусевского: резкие ракурсы, использование контрастного освещения, съемки в тумане – всё это, несомненно, украшает фильм Легошина» (Вирен, 2010: 264).

Мнения сегодняшних зрителей о «Поединке» полярны:

«Интересный приключенческий фильм. Артисты гениальные, великие. Поставлен правдиво. И немцы умные, и наши разведчики. Только наши их разведчиков переиграли» (Альфия).

«Поединок» – фильм своего времени, для 1945 года очень хороший, увлекательный» (Зритель).

«Уникальный по–своему фильм. Видно, что снимался на полном серьёзе, но при просмотре надрываешь животики, как будто смотришь "Один из нас", или какую другую пародию. … На мой личный взгляд, "Поединок" – просто низкопробная халтура» (М. Кириллов).

Быть лишним. СССР, 1977. Режиссер Алоиз Бренч. Сценарист Андрис Колбергс. Актеры: Витаутас Томкус, Валдемарс Зандбергс, Астрида Кайриша, Харийс Лиепиньш, Хелга Данцберга, Улдис Пуцитис и др. **18,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алоиз Бренч (1929–1998) – автор известных детективов. Большим успехом у зрителей пользовался его сериал «Долгая дорога в дюнах»... Всего А. Бренч поставил 20 полнометражных игровых фильмов и сериалов, многие из которых («Двойной капкан», «Свет в конце тоннеля», «Тройная проверка», «24–25» не возвращается», «Шах королеве бриллиантов», «Когда дождь и ветер стучат в окно», «Подарки по телефону», «Быть лишним», «Ключи от рая») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

...Выйдя из тюрьмы, главный персонаж этого фильма вновь идет на «дело»...

Журналист и кинокритик Александр Асаркан (1930-2004) на страницах «Спутника кинозрителя» писал, что «цель фильма дать зрителю много сильных впечатлений, и не только от детективной линии..., но от сцен домашних, тюремных, уличных, от драматических столкновений, наконец от чисто кинематографических приемов нагнетания... Авторы фильма надеются, что чем страшнее будет происходящее на экране, тем сильнее будет желание зрителя предохранить себя от трагической участи «быть лишним» (Асаркан, 1977: 1).

Зрители XXI века считают эту картину до сих пор интересной:

«Нестандартный для своего времени фильм. Своей жесткостью, открытостью. Никогда не видел такой сцены погони, где ехали по людям. Хороша главная музыкальная тема фильма» (Алексей).

«Потрясающий фильм! Неспешное, по-прибалтийски холодноватое повествование: и тем сильнее впечатляет взрывной, кровавый, трагический финал. А погони, снятой настолько мощно, я в советских фильмах вот так сразу и не припомню» (Ленинградец).

Внимание! Всем постам... СССР, 1985. Режиссер Игорь Вознесенский. Сценаристы Игорь Вознесенский, Юрий Иванов. Актеры: Андрей Ростоцкий, Анатолий Грачёв, Вера Сотникова, Андрей Мартынов, Юрий Чернов, Георгий Юматов, Лариса Лужина, Юрий Назаров, Борис Токарев и др. **18,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Игорь Вознесенский поставил 13 полнометражных игровых фильмов, двум из которых («Признать виновным» и «Внимание! Всем постам...») удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Советская кинопресса отнеслась к этому детективу сдержанно.

К примеру, кинокритик Наталья Ермаш писала, что «в фильме нет претензии на кинематографический изыск, авторы не стремятся удивить нас изощренностью киноязыка. Фильм сделан с той степенью профессиональной корректности, которая и требуется для раскрытия темы, для воплощения образа героя... Но авторам, к сожалению, не удалось избежать и просчетов на сложно пути утверждения положительного героя» (Ермаш, 1985: 8–9).

Мнения сегодняшних зрителей об этом фильме четко разделяются на «за» и «против»:

«Это самый мой любимый фильм про милицию. Этот фильм нужно смотреть и чувствовать все боли и трудности сотрудников (как и поётся в фильме), кто стоит на страже правопорядка. Слава Вам доблестные милиционеры, слава Вам люди в погонах!» (Эльчин)

«Замечательный и честный фильм, в своё время именно благодаря этой картине и другим фильмам про советскую милицию я решил пойти на службу в органы внутренних дел. Всегда пересматриваю его и не перестаю восхищаться игрой актёров – ныне покойных Андрея Ростоцкого и Анатолия Грачёва, да и других, создавших образы настоящих сотрудников МВД, готовых в любую минуту прийти на помощь попавшим в беду людям!» (Бубур).

«Хоть я и люблю смотреть советские фильмы, чтобы поностальгировать, но этот просто убил своей дуболомной пропагандой. Персонажи говорят книжными пафосными фразами, всё слишком шаблонно» (Зверек).

«Да, невероятно сладкий, а оттого и скучный фильм про благородного милиционера, приводящего с улицы в дом к родителям откинувшихся уголовников, дающего им деньги и верящего в "доброго человека". Слишком переслащен фильм» (Лета).

Зигмунд Колосовский. СССР, 1946. Режиссеры Сигизмунд Навроцкий, Борис Дмоховский. Сценарист Игорь Луковский. Актеры: Борис Дмоховский, Владимир Освецимский, Владимир Шишкин, Дмитрий Голубинский, Чеслав Сушкевич и др. **18,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Театральный режиссер и актер Борис Дмоховский (1899–1967) поставил всего два полнометражных игровых фильма, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошел «Зигмунд Колосовский».

Режиссер Сигизмунд Навроцкий (1903–1976) поставил шесть полнометражных игровых фильмов, но только «Зигмунд Колосовский» смог войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

В 1920–х – 1930–х годах Польша была одним из главных врагов СССР (что и отражалось во многих советских кинолентах того периода). Но после победы над Германией перед кинематографистами была поставлена задача представить на экране поляков отважными борцами против нацистов. Эту задачу и выполнил военно–разведческий фильм «Зигмунд Колосовский».

Киновед Иван Корниенко (1910–1975) писал, что «особую остроту сюжету придавало то обстоятельство, что подпольщику Зигмунду Колосовскому приходилось выдавать себя за разных лиц: за журналиста Голембу, инвалида Гросса, барона Федруччи, майора Ультера и прокурора Валишевского. Фигура Колосовского, трактованная в романтическом ключе, как бы олицетворяла тип народного мстителя, чье имя становилось символом борьбы и ненависти, веры в победу. Несмотря на известную облегченность событийного ряда, в ленте правдиво отображен героизм польских бойцов Сопротивления, обрисованных тепло, с симпатией. Патетически решенный финальный эпизод в партизанском отряде, где страстные слова клятвы до победы бороться за свободу народа звучат на русском и польском языках, органически завершает эту картину, пронизанную духом интернационализма, воспевающую дружбу народов в их совместной борьбе с фашизмом» (Корниенко, 1975: 137).

Зрители XXI века оценивают сегодня эту ленту с разных позиций:

«Превосходный советский боевик! Причем хорошо, хоть и навязчиво, подается идеологическая основа борьбы поляков с немцами: ориентация на советские войска, и дружба с русским народом; вскользь, негативно упоминается и эмигрантское правительство. Есть и классовая составляющая, когда позитивно раскрывается борьба польских крестьян с пришлыми немецкими бауэрами» (М. Марков).

«Колосовский – это ведь такой польский Фантомас, с легкостью меняющий обличье и принимающий образы разных людей. Только Фантомас этот – положительный персонаж, поставивший своё умение, смелость и изворотливость на борьбу с врагами и захватчиками. Борис Дмоховский, особенно в сценах, где он изображает Колосовского в чужих личинах, иногда напоминает то позднего Ч.Чаплина, то Э. Гарина, то еще кого–то» (Александр).

«Попадись мне этот фильм в детстве, возможно, он бы и понравился, но теперь смотреть его было скучно и неинтересно» (Г. Воланов).

Чужие здесь не ходят. СССР, 1986. Режиссеры Анатолий Вехотко, Роман Ершов. Сценаристы Владимир Валуцкий, Павел Финн (по повести А. Ромова "Соучастники"). Актеры: Владимир Басов, Юрий Беляев, Сергей Бехтерев, Леонард Варфоломеев, Лариса Гузеева, Сергей Козырев и др. **18,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Анатолий Вехотко (1930–2016) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Разрешите взлет», «О тех, кого помню и люблю», «Личной безопасности не гарантирую», «Чужие здесь не ходят») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Роман Ершов поставил всего три полнометражных игровых фильма, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошел только детектив «Чужие здесь не ходят».

Похищена крупная сумма денег... Молодой лейтенант милиции берется за расследование...

Кинокритик Виктор Демин (1937–1993) писал об этом фильме в «Спутнике кинозрителя» так: «Было время, мы стеснялись любить детективы. Перестали стесняться – и они хлынули на экран волной. С историями, не взятыми из криминальной практики, а чаще всего высосанными из пальца сценариста, ситуациями из жизни совсем не наших людей, а разве что условных персонажей слащавых романов периода еще до первой мировой войны, с фигурами преступников, совсем не похожих на тех, о которых мы читаем в судебных очерках. В этой инфляции приключенческого жанра с особым удовольствием отмечаешь то, что делается всерьез, с прочной опорой на реальность, будь то живописные лесные дебри, жесткие, правдивые приметы быта или действительно опасный, действительно страшный человек, встреча с которым ждет молодого милиционера в глухой тайге» (Демин, 1986: 1).

Зрители XXI века, похоже, согласны с кинокритиком Виктором Деминым:

«Настоящий детектив очень интересный, наверное, снят на основе реальных событий. Младший Басов не уступает здесь старшему Басову в мастерстве. Каскадёрские трюки очень рискованные и красивые. Места великолепные, природа дышит свободой и свежестью» (Камо).

«Хороший фильм. Есть у меня желание снова его посмотреть» (Р. Горштейн).

На границе. СССР, 1938. Режиссер и сценарист Александр Иванов (по литературным материалам П. Павленко). Актеры: Елена Тяпкина, Зоя Фёдорова, Николай Крючков, Степан Крылов, Николай Виноградов, Эраст Гарин, Юрий Лавров и др. **18,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Иванов (1898–1984) поставил 18 фильмов, пять из которых («На границе», «Сыновья», «Звезда», «Михайло Ломоносов» и «Поднятая целина») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

... Враги переходят советскую границу на Дальнем Востоке, и пограничники вступают с ними в бой.

В год выхода фильма «На границе» в прокат советская пресса приняла его вполне благосклонно, отметив, что «правильное воплощение ... основных тенденций действительности открыло возможность дополнить во время съемок сценарий эпизодами, навеянными последними событиям и сделать фильм подлинно злободневным. Но возможность легко дополнить снимающийся сценарий, не разрушив композиции будущего фильма, опять-таки открылась только благодаря особенностям жанра. ... Таким образом фильм, построенный на фабуле, оказывается наиболее гибким и восприимчивым к поправкам, вносимым жизнью. ... Говорят, что победителей нс судят. А Иванов и его товарищи, создавшие фильм «На границе», — победители. Но для всей кинематографии производственный урок постановки этого фильма должен быть использован от обратного. Нельзя фильм о сегодняшнем дне снимать год Весь смысл заключается в том, чтобы такой фильм делать быстро, по горячим следам событий, внося на ходу поправки, диктуемые жизнью. И тогда на наших экранах наряду с большими обобщающими произведениями займут заслуженное место фильмы злободневные, отвечающие сегодняшним запросам зрителя. Выпуск хорошего патриотического фильма режиссера А. Иванова показывает, каких больших художественных успехов может достичь советская кинематография, обращаясь к сегодняшней нашей действительности, к событиям, показывающим монолитность, сплоченность вокруг партии Ленина—Сталина всех патриотов нашей великой родины» (Оттен, 1938: 62).

Мнения сегодняшних зрителей об этом фильме, как правило, основываются на понимании тогдашней эпохи:

«Поставлено лихо, натурально, без всяких макетов. ... В целом фильм неплохой, интересный, есть жёсткие углы, параллельное развитие, нарастание конфликта. Затронута тема жизни в эмиграции, причём не однобоко (все плохие и баста!), а со своим внутренним надломом и ненужностью. Некоторые персонажи, в отличие от военного конфликта, вышли хуже, особенно гроза всех шпионов Степанида. Слишком она одномерная какая-то получилась...» (С ветром).

«В фильме Александра Иванова главными являются не внешние атрибуты: драматическая военно-приключенческая составляющая, а главный позыв картины: «Учись любить и защищать Родину!», а такой лозунг не устареет ни при каком политическом строе. В старых советских лентах, независимо от основной сюжетной линии всегда присутствует ещё одна – незримая , но именно она формирует сюжет. Эта линия - политическая и экономическая обстановка в стране. Поэтому, чтобы правильно оценить фильм во всех его аспектах, необходимо знать, каким был для СССР 1938 год» (Фридмон).

Ключи от рая. СССР, 1976. Режиссер Алоиз Бренч. Сценаристы: Сергей Александров, Владимир Кузнецов. Актеры: Елена Козелькова, Сармит Ауна, Владимир Осенев, Улдис Пуцитис, Улдис Думпис, Бронюс Бабкаускас и др. **17,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алоиз Бренч (1929–1998) – автор известных детективов. Большим успехом у зрителей пользовался его сериал «Долгая дорога в дюнах»... Всего А. Бренч поставил 20 полнометражных игровых фильмов и сериалов, многие из которых («Двойной капкан», «Свет в конце тоннеля», «Тройная проверка», «24–25» не возвращается», «Шах королеве бриллиантов», «Когда дождь и ветер стучат в окно», «Подарки по телефону», «Быть лишним», «Ключи от рая») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В завязке детектива «Ключи от рая» милиция начинает расследование дела об убийстве...

Как это часто бывало и до этого, советская кинопресса поддержала очередной детектив Алоиза Бренча.

К примеру, журналист Анатолий Макаров писал о «Ключах от рая» так: «Действие картины развивается достаточно прямолинейно, без отвлекающих ходов и без парадоксальных поворотов, без ретроспекций и загадок — практически с первых же кадров раз и навсегда узнаем, кто есть кто — кто милиция, а кто — воры. И постепенно созревает убеждение, что таинственность, пожалуй, и не входила в замыслы создателей картины, значительно больше их интересовало другое: дать на экране некое подобие социального среза, провести нечто вроде социологического исследования, позволяющего зрителю заглянуть в темные закоулки человеческой души. Эта обстоятельная экскурсия по теневой стороне жизни, по душевному «подполью» позволяет нам познакомиться с разнообразными персонажами, среди которых и раскаявшийся полицай (Бронюс Бабкаускас), и демоническая женщина из знаменитого рижского дома моделей (Елена Козелькова), и обходительный пожилой джентльмен, опытный театральный гример и матерый валютчик (Владимир Осенев). Участие таких популярных артистов само по себе обеспечивает картине режиссера Алоиза Бренча психологическую достоверность, к тому же нельзя не признать, что при всей своей исходной назидательности фильм этот отмечен реальным драматизмом человеческих судеб» (Макаров, 1976).

Нынешним зрителям «Ключи от рая», как правило, тоже нравятся:

«Сегодня посмотрел этот фильм, который впервые увидел много лет назад и впечатления остались те же Динамичный с хорошим сюжетом и великолепной игрой советских актеров Особенно хочу выделить Владимира Осенева: высший класс Благодарю создателей за этот детективный шедевр» (Мирослав).

«Очень добротная картина. Сильный сценарий, умелая режиссура, оператор с тонкой оценкой женской красоты, музыкальная подложка органичная. Интересная фабула, динамичное раскрытие. Один из целого ряда классных латвийских детективов. Из актерских

работ у Осенева наиболее выигрышный материал, которому он с блеском и соответствует, но ведь у остальных тоже нет ни одной провальной или хотя бы недоигранной роли» (Итого).

Хочу верить. СССР, 1965. Режиссер Николай Мащенко. Сценаристы: Игорь Голосовский, Николай Мащенко (по мотивам одноименной повести И.Голосовского). Актеры: Алексей Сафонов, Екатерина Крупенникова, Юрий Лавров, Анатолий Иванов Игорь Ледогоров и др. **17,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Героиня это драмы – подпольщица Людмила была ошибочно обвинена в предательстве... Журналист (Алексей Сафонов) уже после войны пытается разобраться в том, действительно ли Людмила была предательницей...

Мнения зрителей XXI века об этом фильме разнятся:

«Режиссер умело сочетает реалистические зарисовки с романтико-героическим пафосом. В фильме есть и знакомые исповедальные интонации героев, и крупные планы. Чувствуется новаторский стиль, отличный от манеры фильмов 40-50 годов» (А. Гребенкин).

«Тема интересная, но фильм, как и многие фильмы к/ст им. Довженко смотрятся с трудом. Затянутые сцены, эпизоды...» (Юрий).

Режиссер Николай Мащенко (1929-2013) любил снимать остросюжетные фильмы. Наибольший успех у зрителей имели его сериалы «Овод» и «Как закалялась сталь»... Но и фильм «Хочу верить» в свое время был довольно тепло принят аудиторией...

Ищите девушку. СССР, 1971. Режиссер и сценарист Гасан Сеидбейли. Актеры: Шамси Бадалбейли, Тофик Мирзоев, Гамлет Хани-заде, Эльданиз Зейналов, Сафура Ибрагимова и др. **17,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Гасан Сеидбейли (1920-1980) поставил семь полнометражных игровых фильмов, из которых самым «зрительским» оказался детектив «Ищите девушку».

...Милиция обнаруживает, что погибший в автокатастрофе человек был связан с шайкой преступников...

Детектив «Ищите девушку», по-видимому, прочно вошел в число фильмов, которыми давно уже не интересуются ни киноведы, ни зрители...

Свидетельство о бедности. СССР, 1979. Режиссер Самвел Гаспаров. Сценаристы Аркадий Вайнер, Георгий Вайнер (по мотивам собственной повести "Часы для мистера Келли"). Актеры: Александр Хочинский, Григорий Острин, Константин Степанков, Борис Хмельницкий, Ольга Гаспарова, Лев Перфилов и др. **17,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Самвел Гаспаров (1938–2020) поставил 11 остросюжетных фильмов, пять из которых («Ненависть», «Свидетельство о бедности», «Забудьте слово «смерть», «Хлеб, золото, наган», «Шестой») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент. 26 мая 2020 года С. Гаспаров умер, заразившись коронавирусом...

Советские кинокритики разошлись во мнениях об этом детективе Самвела Гаспарова.

К примеру, Всеволод Ревич (1929–1997) был убежден, что «большинство преступников в этой картине — почесанные, дегенеративные, уродливые хари, которые прямо–таки кричат по Ламброзо: «Я преступник, я!». Зато контрастом к ним выведен некий Крест в исполнении Б. Хмельницкого. Этот убийца настолько элегантен, настолько образован, что не совсем понятно, как он может общаться с окружающей его гнилью. Но главное, конечно, не во внешнем облике преступников, — подобные «свидетельства» не идут далее констатации фактов: мол, запрятались у нас еще в различных щелях духовно опустошенные проходимцы и дельцы. Едва ли роль детектива может сводиться к простому сообщению о наличии преступности, очевидно, необходим еще и социальный анализ» (Ревич, 1983: 116).

Зато обычно строгий кинокритик Виктор Демин (1937–1993) отнесся к этой ленте весьма доброжелательно: «С какой фантастической энергией, с какой завораживающей стремительностью раскручивалась драматическая пружина в … «Свидетельстве о бедности»! Речь не о сюжете — речь именно о режиссуре, о ритмической виртуозности (пожалуй, даже с перебором в некоторых эпизодах, когда виртуозность становится самоцелью). Оператор снял самый повседневный мир празднично, солнечно. Крупные, даже сверхкрупные планы коротким поворотом камеры переходили в самые дальние. Эпизоды подавались в перебивке, мелкими, мельчайшими порциями, и это держало нас в постоянном напряжении. Музыкальные синкопы пронизывали тревогой самые мирные, самые проходные эпизоды. Здесь важные улики подавались бегло, в одно касание, на периферии кадра. Там выплывали на передний план грозным, загадочным обещанием детали, которые вовсе ничего не значили, вели в тупик. А когда из всей этой многокрасочной пестроты выстраивалась, вычленялась и выходила на простор погоня — будто визуально–музыкальная лавина обрушивалась на зал» (Демин, 1982: 77).

Моё мнение о «Свидетельстве о бедности» можно узнать здесь (Федоров, 1979).

А многим зрителям этот фильм до сих пор нравится:

«Очень хороший фильм. Снят фильм хорошо, с настроением. Милиция приличная, образованная, с совестью, жуликов ловят. Хмельницкий просто потрясающий бандит, злодей, убеждает. Лев Перфилов жуликов со шпионами хорошо играет, но и гэбэшники с операми у него настоящими получаются. Фильм получился лиричный, с хорошей музыкой, приятные городские виды, машин мало, простор чувствуется. Народ оригинально одет, как в то время. Смотрел в год выхода с милиционерами, для них делали специальный просмотр, сильно они переживали, что милиционера ранили, сочувствовали как реальному человеку» (Алекс).

«Неплохой советский детектив с отличными актерами. На мой взгляд, все играют хорошо, все актерские работы яркие, запоминающиеся. Хороша музыка и все музыкальные заставки… Всегда смотрю это кино с особым ностальгическим чувством! Какое счастье, что такое кино у нас было! Остались лишь воспоминания, но и они так прекрасны!» (Барбитомакус).

«Интересный и фактурный милицейский детектив с претензией на социальную драму. Такие особенно нравятся зрителям, т.к. прототипы персонажей живут рядом с нами. Сюжет картины также дает простые ответы на сложные житейские вопросы. Если бороться с преступностью – надо ловить… Если хочешь спокойной жизни – трудись и живи на зарплату. Захотел "зашибить деньгу" – воруй, ограбь, отними силой или хитростью, только за это потом придется расплачиваться; захотел выпить и закусить – купи бутылку и закуску и тихо пей дома; захотел красивую подругу жизни – смело познакомься с шикарной девушкой и поведи ее в кафе… Только не будь глупым и жадным. Будь проницательным и изворотливым. Учись жизни! Фильм, в котором сочувствуешь и сопереживаешь практически всем отрицательным персонажам – они такие по–простому, "по жизненному" симпатичные. … Жизнь мчится на виражах, все гонятся за своими золотыми миражами и проигрывают в этой гонке. Лучше занимались бы спортом, как рисковый главный герой в исполнении Хочинского» (Хаким).

Перехват. СССР, 1987. Режиссер Сергей Тарасов. Сценарист Евгений Месяцев. Актеры: Андрей Ростоцкий, Владимир Меньшов, Леонид Кулагин, Альгимантас Масюлис, Яна Друзь, Борис Химичев, Паул Буткевич, Андрей Юренев, Борис Хмельницкий и др. **17,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Тарасов поставил 16 полнометражных фильмов (в основном – развлекательных жанров), четыре из которых («Черная стрела», «Стрелы Робин Гуда», «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго», «Перехват») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Шпионский фильм «Перехват» вышел на экраны СССР в мае перестроечного 1987 года, поэтому уже не смог собрать в кинозалах привычные для такого рода лент 20–30 млн. зрителей.

Что касается кинопрессы, то ее уже интересовали совсем иные фильмы и сюжеты. Отсюда понятно, почему кинокритик Петр Смирнов столь серьезно и дидактично подошел к этой динамичной ленте, предупреждая читателей, что в «Перехвате», «конечно же, восторжествуют законы жанра, следуя которым ритм погони, все убыстряясь, неизбежно приведет нас к хорошо известному с первых кадров финалу. Андрей Ростоцкий … будет привычно демонстрировать нам белозубую улыбку, настоящий бойцовский характер и отличную физическую подготовку, позволяющую ему выполнить многие сложные трюки без дублеров. А известный актер и режиссер Владимир Меньшов, игравший до этого в основном положительных героев, будет непривычно «злодействовать» в роли суперагента. И пусть вас не печалит, что фильм быстро промелькнет. В этом жанре погони, как правило, не имеют финиша, ибо продолжаются в последующих довольно многочисленных лентах. Другое дело, если вы задумаетесь о том, не сужает ли подчас чрезмерная раскованность обращении детективного и приключенческого жанров с важными и, не побоимся этого слова, святыми темами наш взгляд на подвиг, не разменивают ли они порой на кассовую зрелищность нашу историю, нашу память, нашу боль? И вообще, не чересчур ли мы привыкли хотеть, чтобы кино непременно развлекало нас во всех жанрах – историческом, приключенческом, комедийном? Причем, не просто развлекало, но и давало бы готовые рецепты» (Смирнов, 1987: 5).

Многим зрителям «Перехват» нравится и сегодня:

«Самый лучший шпионский фильм! Снят отлично, смотреть можно не отрываясь, никаких нареканий не вызывает. Ростоцкий, Меньшов и Химичев, отлично справились с задачей, поставленной режиссером фильма – показали две противоборствующие стороны – американскую и советскую. Прав всегда тот, кто честен и справедлив, а не тот, кто обманом втирается в чье–то доверие» (С. Завьялов).

«Лихой боевичок! И посмеялись и попереживали. Владимир Меньшов в роли американского шпиона – великолепен. Сколько выдержки, самоуверенности. Некоторые сцены смотрятся сейчас забавно, но впечатления о фильме очень положительные! Концовка удалась – долгий взгляд В.Меньшова!» (Кира)

«Хороший фильм, динамичный, добротный. Правда, кое–где слегка все гротескно–лубочное. Полковник КГБ монументальный, доминирующий вертолет... Портят фильм постановки драк. Уже могли бы … что–то более художественное разыграть, а не эту возню котят в духе потасовки младшеклассников "а он мне не дал списать". Да и в конце с вражеским диверсантом – мичман–самбист.... все эти хуки – смешны. В общем, все качественно, но постановки драк сильно обгадили все» (Новый авиатор).

Шествие золотых зверей. СССР, 1979. Теодор Вульфович. Сценаристы Юрий Домбровский, Теодор Вульфович. Актеры: Игорь Ледогоров, Гражина Байкштите, Николай Крюков, Людмила Гладунко, Маргарита Володина, Николай Прокопович и др. **17,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Теодор Вульфович (1923–2004) поставил всего восемь фильмов, четыре из которых («Последний дюйм», «Крепкий орешек», «Товарищ генерал», «Шествие золотых зверей») вошли в число самых популярных лент СССР.

Советская кинопресса отнеслась к детективу «Шествие золотых зверей» довольно строго.

К примеру, кинокритик Виктор Демин (1937–1993) в «Спутнике кинозрителя» писал об этом фильме так: «Всё правильно. Благородно по мысли. Достаточно увлекательно по изложению. Только иногда уж очень стерильно–дистиллировано. И тогда зрителю, на свой собственный страх и риск, усилием воображения приходится воссоздавать по общему контуру и всю атмосферу происходящего, и «одержимость», и даже, честно говоря, любовь» (Демин, 1979: 3).

А кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997) посчитал, что «Игорь Ледогоров изображает почти фанатика с горящим, мрачным светом глаз, для которого его профессия, его золотые звери дороже всего — даже женщины, даже жизни. Такие люди не могут не вызывать уважения. Но вот Зимин начинает действовать и — увы! — действует столь неумело, столь беспомощно, что волей–неволей начинаешь размышлять о степени

умственной полноценности этого человека. А ведь в «Шествии...» намечался нестареющий, лежащий в основе многих киносюжетов конфликт — мужественный человек борется против целой шайки.

Герой, как правило, побеждает (вспомним «Белое солнце пустыни»), ну пусть не побеждает, но старается победить, делает для этого все возможное. Конечно, в наши дни ситуация польского фильма «Закон и кулак», где банды свободно разгуливают по улицам городов и сел, исключается, но все же, может быть, авторы «Шествия...» и правы: не за каждым углом стоит постовой, и бывают случаи, когда приходится действовать самостоятельно, и уж тут–то надо проявить отвагу, находчивость, умение. Увы, сюжетные возможности оказались нереализованными» (Ревич, 1983: 99).

Многие современные зрители настроены более благожелательно:

«Хорошо снято. Актеры все играют отлично. Милиция неактивная какая–то... Гражина Байкштите очень красивая актриса. Маргарита Володина мне везде нравится, шикарная женщина. ... Конец очень жестокий, из–за человеческой глупости и женского упрямства. ... Но фильм все равно смотрится привлекательно» (Алекс).

«Замечательный прекрасный фильм, один из самых запомнившихся (детектив с настоящими а не картонными бандитами). Но куда более интересен герой Игоря Ледогорова. Нет, сам Игорь Ледогоров – интеллигент (ныне исчезнувшее сословие – прослойка), "соль земли"... те люди, без которых существование человечества на земле теряет всякий смысл» (Юрий).

«Фильм очень красивый. Замечательно сняты пейзажи, романтично переданы жизнь и быт археологов. Сюжет фильма в общем–то прост, но фильм стоит приветствовать, как пример редкого для советского кино жанра "археологического детектива". Отдельные актерские работы очень хороши. Приятен Игорь Ледогоров в роли Зимина. Очень красива, грациозна, привлекательна Гражина Байкштите. Актриса хорошо передает любовную страсть героини к Зимину: то водой на него плеснет, то произносит эротические фразы (например, о "желании оседлать барса", которого она сравнивает с Зиминым), но последний, увлеченный находками, очень сдержан к своей подруге» (А. Гребенкин).

Но есть, разумеется, и иные точки зрения: «В жанре "археологического детектива", по–моему, несравненно лучше получился фильм В. Дормана "Исчезновение". Этот же показался довольно слабым, по–настоящему только Усик (Н. Прокопович) хорош. Гражину Байкштите не люблю как актрису – красивая кукла, не более того, и здесь она главным образом позирует и наряды меняет. Мне довелось читать о фильме любопытную информацию: литературной основой фильма будто бы послужил неизданный в те годы роман Домбровского "Факультет ненужных вещей", но время действия и сюжет были для прохождения через цензурные инстанции настолько сильно изменены, что сходство с первоисточником стало более чем отдаленным» (Б. Нежданов).

Бармен из "Золотого якоря". СССР, 1986. Режиссер Виктор Живолуб. Сценарист Ярослав Филиппов. Актеры: Евгений Герасимов, Андрей Ростоцкий, Татьяна Догилева, Наталья Вавилова, Альгис Матулёнис, Юрис Леяскалнс, Юрий Назаров и др. **17,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Живолуб поставил девять полнометражных игровых фильмов, в основном – остросюжетных. Три из них («Приказано взять живым», «Право на выстрел» и «Бармен из «Золотого якоря») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Журналист Нонна Светлова в «Спутнике кинозрителя» оценила этот шпионско–детективный фильм вполне позитивно, подчеркнув, что зритель найдет в нем все атрибуты жанра» (Светлова, 1986: 15).

Отношение многих современных зрителей к «Бармену из "Золотого якоря"» довольно снисходительное:

«В середине 80–х у Андрея Ростоцкого всё шло по шаблону. Одни и те же роли, движения, мимика, ухватки и т.п.» (Геннадий).

«Сам по себе фильм про шпиёнов, сделан по шаблону жанра. Единственно, он навевает грустные сопоставление, сколько же людей в бывшем СССР были готовы продать страну от бармена до генсека, кто за жвачку, кто за джинсы, кто за машину, кто–то хотел стать

столбовою дворянкой, кто–то владычицей морскою. В результате страна оказалась у разбитого корыта» (Сибиряк).

«Сценарий примитивный, игра – выше среднего, постановка – по–советски качественная, съёмка – грамотная» (Виктор).

«Богатырь» идет в Марто. СССР, 1954. Режиссеры Евгений Брюнчугин, Сигизмунд Навроцкий. Сценарист Иосиф Прут. Актеры: Михаил Белоусов, Василий Нещипленко, Лев Фричинский, Николай Крючков, Виктор Авдюшко, Элина Быстрицкая, Изольда Извицкая, Раднэр Муратов, Николай Граббе, Евгений Моргунов и др. **17 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Брюнчугин (1899–1981) поставил семь полнометражных игровых фильмов, два из которых («Богатырь» идет в Марто» и «Среди добрых людей») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Сигизмунд Навроцкий (1903–1976) поставил шесть полнометражных игровых фильмов, два из которых («Зигмунд Колосовский» и «Богатырь» идет в Марто») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Картина «Богатырь» идет в Марто», снятая в духе «холодной войны», рассказывает историю о столкновении моряков мирного советского корабля с западными буржуями и диверсантами…

Мнения нынешних зрителей об этом фильме вполне доброжелательны:

«Очень интересный фильм в духе 50–х годов. Чрезвычайно увлекательный сюжет, прекрасные актеры, песня в фильме, нет моря крови, хотя события в фильме развиваются порой покруче, чем в современных осточертевших боевиках. Можно смотреть, смотреть и пересматривать!» (И. Синько).

«Сейчас фильм, конечно, кажется наивным, но смотрится с интересом. Сюжет увлекательный» (Ленхен).

«Хороший фильм, хоть немного и наивный. Душой отдыхаешь после современных мыла и "гламурного" искусства выдаваемых за настоящую жизнь. Вот герои фильмов – моряки, строители, рабочие, колхозники. А не офисный планктон со своими мелкими проблемами» (Г. Травин).

Авария. СССР, 1965. Режиссеры: Наум Бирман, Александр Абрамов. Сценарист Владимир Померанцев. Актеры: Виктор Тарасов, Юрий Толубеев, Владимир Ратомский, Николай Сергеев, Владимир Кашпур, Ксения Минина, Аркадий Волгин, Игорь Горбачёв и др. **16,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Наум Бирман (1924–1989) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Хроника пикирующего бомбардировщика» и «Авария») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент. Но у этого режиссера есть еще и популярная телевизионная комедия «Трое в лодке, не считая собаки»…

Режиссер Александр Абрамов (1913-2002) поставил всего два полнометражных игровых фильма («Авария» и «Домой»), и им удалось войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

В этом психологическом детективе ведется расследование автомобильной аварии, в результате которой погиб человек…

В год выхода «Аварии» в прокат советская кинопресса отнеслась к ней вполне доброжелательно. Так кинокритик Т. Хлоплянкина (1937-1993) писала, что в этом фильме «детективная история служит поводом для серьезного разговора о людях» (Хлоплянкина, 1965: 9). Хлоплянкина Т. Показывает «Ленфильм» // Советский экран. 1965. 13: 9.

Сегодняшние зрители оценивают «Аварию», как правило, позитивно: «Совершенно замечательный фильм. ... Удачно подобраны все актеры, даже в самых небольших ролях, и так же достоверно сыграны! Вот, что значит работа режиссеров с актерами!» (Александр).

Пропажа свидетеля. СССР, 1972. Режиссер Владимир Назаров. Сценарист Борис Можаев. Актеры: Валерий Золотухин, Максим Мунзук, Марта Зориктуева, Артём Иноземцев, Людмила Максакова, Николай Крюков, Борис Юрченко, Алла Мещерякова и др. **16,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Назаров (1922–2001) поставил девять фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли «Хозяин тайги» и «Пропажа свидетеля».

Детектив «Пропажа свидетеля» — продолжение «Хозяина тайги» с тем же Валерием Золотухиным (1941-2013) в главной роли, но, увы, уже без Владимира Высоцкого (1938-1980).

В «Пропаже свидетеля» герой Валерия Золотухина занимается расследованием убийства ученого-зоолога...

Зрительский успех у «Пропажи свидетеля» был значительно меньше, чем у «Хозяина тайги», да и кинопресса писала о нем как-то походя... В частности, кинокритик Татьяна Хлоплянкина (1937-1993) упрекнула авторов «Пропажи свидетеля» в том, что они сделали персонажа Владимира Золотухина слишком серьезным (Хлоплянкина, 1972).

Дела давно минувших дней... СССР, 1973. Режиссер Владимир Шредель. Сценаристы: Александр Червинский, Анатолий Безуглов, Юрий Кларов. Актеры: Иван Насонов, Валерий Ольшанский, Михаил Лобанов, Пётр Меркурьев, Бруно Фрейндлих, Елизавета Уварова, Михаил Кокшенов, Виктор Перевалов, Наталья Четверикова, Владимир Этуш, Михаил Глузский, Николай Лавров и др. **16,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Шредель (1918–1993) за свою карьеру поставил 15 игровых лент разных жанров, но только два из них – остросюжетный фильм «Пятеро с неба» и детектив «Дела давно минувших дней» вошли в тысячу самых кассовых советских фильмов.

В фильме «Дела давно минувших дней» ведется расследование убийства антиквара...

Любопытно, что сегодняшние зрители воспринимают этот фильм и как серьезный детектив, и как пародию на него:

«Вчера впервые посмотрел этот фильм Владимира Шределя. Это пример того, как надо работать в детективном жанре. Смотрится с огромным интересом, несмотря на издержки времени. Все сделано профессионально, плюс очень сильные актерские работы» (Леонид).

«Фильм можно поставить в один ряд с картинами «Один из нас» и «Зеленый фургон». По сути дела, перед нами тонкая пародия на фильмы про чекистов и борьбу с уголовщиной в 20-е. ... И сыщик, подражающий Шерлоку Холмсу, и воинствующий литератор-рапповец, и нищенствующая дворянка-старуха, и другие персонажи немного шаржированы, но без перегиба, с балансом на той тонкой грани, когда зритель вначале воспринимает действие всерьез, и лишь потом осознает розыгрыш. Такие фильмы требуют от режиссера очень большого мастерства, эрудиции и прекрасно развитого художественного вкуса. Зато зрители, смотря эту картину даже через много лет, получат истинное удовольствие» (Олег).

Пять минут страха. СССР, 1986. Режиссер Андрей Ладынин. Сценарист Сергей Высоцкий (по мотивам собственной повести "Анонимный заказчик"). Актеры: Анатолий Кузнецов, Евгений Герасимов, Леонид Куравлёв, Владимир Носик, Андрей Гусев и др. **16,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Андрей Ладынин (1938–2011) поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, но три из них – «Версия полковника Зорина», «Победитель» и «Пять минут страха» – вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Чтобы раскрыть преступление, оперативники принимают рискованное решение: подослать в банду своего человека...

Кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997) отозвался о детективе «Пять минут страха» вполне позитивно (Ревич, 1986: 15).

Этот детектив наверняка мог привлечь гораздо большую аудиторию, выйди он года на два–три раньше. В 1986 году уже началась перестройка, и общество волновали совсем другие темы и проблемы, кинопосещаемость (в том числе и фильмов детективного жанра) стала неуклонно падать, и только самые звездные детективные киноленты (например, «Десять негритят» С. Говорухина) могли собрать аудиторию свыше 30 млн. зрителей.

Мнения зрителей XXI века о «Пяти минутах страха» разделены на «за» и «против»:

«Фильм хороший, назидательный. В те годы ... милиция занималась перевоспитанием не только преступников, но и вообще всех вокруг, кто под руку попадется. Особенно хороша сцена в театре, где милиционер разъясняет, что объект их интереса – бессовестный человек, еще только собирающийся совершить преступление. Через тридцать лет из документальных сериалов про советскую милицию мы узнали, что это только на экране органам делать было нечего, а в реальной жизни они не щадя живота гонялись за реальными маньяками, которых, оказывается, было пруд–пруди. В советском кино сложился также типаж тихого изготовителя отмычек, состоящего в хороших отношениях с милицией (обязательный атрибут – немного пришибленная положительная жена, предлагающая чай)» (Думитру).

«Один из самых скучных фильмов, которые я видел. Никакой интриги, все играют как придется, не стараясь. "Банда" вызывает смех, работники угро – скуку, прочие – вообще не заслуживают никаких слов. Но, может быть, великая правда фильма именно в этом: преступления совершают серые люди и попадаются они из–за своей глупости, несобранности, неизобретательности, в органах работать скучно, обывателям тоже скучно, хочется поиграть в хмырей–шерлоков» (Ф. Неш).

«Фильм ругать не буду, хотя, на мой взгляд, книга, по которой он снят, значительно интересней. Понравился Куравлев. Есть и другие неплохие актерские работы. А вот Герасимов раздражает – однотипно–однообразный, везде одинаковый, "ходульный" персонаж, слащавый и правильно–положительный, в общем, скучный. При этом ему почему–то не веришь» (Мартин).

«Чрезвычайно слабый, полулюбительского уровня фильм. В очередной раз разочаровывает Л. Куравлёв: весь талант актёра видимо израсходовался в его ранних ролях, когда артист был молод. Играет откровенно плохо, если не сказать бездарно. Даже если принять в качестве "смягчающего обстоятельства " бледную режиссуру и сценарные недоработки, это выглядит слабоватым "алиби" популярному актёру. Как много, оказывается, наснимали фильмов в советское время, которые лучше б и не видеть никогда. Выражаясь современным сленгом – отстой» (Архив).

Смерть филателиста. СССР, 1970. Режиссер Георгий Калатозишвили. Сценаристы: Леван Алексидзе, Георгий Калатозишвили, Анзор Салуквадзе. Актеры: Рамаз Чхиквадзе, Русудан Кикнадзе, Автандил Курдиани и др. **16,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Сыну талантливого режиссера Михаила Калатозова (1903–1973), Георгию Калатозишвили (1929–1984) не удалось в своем творчестве приблизиться к знаменитым фильмам своего отца («Летят журавли», «Неотправленное письмо», «Я – Куба», «Красная палатка» и др.). Г. Калатозишвили поставил девять полнометражных игровых фильмов, из которых в тысячу самых популярных советских кинолент попали детективы «Смерть филателиста» и «Я, следователь...».

Милиция расследует ограбление кассы в одном из НИИ и смерть кассира, который был известен как заядлый филателист...

Редактор и кинокритик Ирина Кокарева (1921-1998) писала о «Смерти филателиста» так: «Хорошее начало у молодого режиссера..., имеющего только опыт операторской работы. Он поставил фильм умный и полезный, имеющий свою художественную специфику. Динамика и эволюция образов, неожиданные ситуации, резкое «врезание» камеры в поток событий для открытия нужно факта – вот основа картины, то «строительный материал», из которого она сложена» (Кокорева, 1970: 9). Кокорева И. Смерть филателиста // Спутник кинозрителя. 1970. № 12. С.9.

Немногие зрители XXI века помнят этот детектив, но те немногие отзывы, которые есть в интернете, как правило, положительны:

«С детства знаю название фильма, но как-то ни разу не получилось его увидеть. И вот, наконец, совершенно случайно наткнулась в сети. Начала смотреть и не смогла оторваться. Отличный детектив. Нетривиальный сюжет, интрига развивалась интересно. Если учитывать, что фильм снят в конце 1960-х, то вообще диву даешься, как получился такой классный, не идеологизированный детектив, гармонично вписывающийся в классику жанра» (Элина).

Две версии одного столкновения. СССР, 1985. Режиссер Вилен Новак. Сценаристы Вадим Авлошенко, Юрий Гаврилов. Актеры: Жанна Прохоренко, Николай Олялин, Игорь Горбачёв, Олег Куликович, Дмитрий Щеглов, Арнис Лицитис, Елена Кондулайнен, Всеволод Шиловский и др. **16,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вилен Новак поставил 13 полнометражных игровых фильмов и сериалов, два из которых («Красные дипкурьеры», «Две версии одного столкновения») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Советский сухогруз столкнулся с иностранным нефтяным танкером... Как и почему? Это и надо выяснить...

Рецензент «Советского экрана» Всеволод Ревич (1929–1997) оценил эту детективно–политическую ленту в целом позитивно, отметив напряженность действия и актуальную для периода «холодной войны» идеологическую направленность. Однако далее он обратил внимание читателей и на некую наивность сюжетных поворотов и пожурил авторов ленты за сцены драки и стрельбы и пожелал авторам не «идти по самым легким испытанным дорожкам» (Ревич, 1985: 9).

И хотя сегодня эта картина про происки ЦРУ относительно честных советских моряков основательная забыта массовой аудиторией, у нее есть и свои поклонники: «Кино хорошее, правильное, и актёры замечательные» (Смотрелка). «Несмотря на ряд облегченных решений фильм симпатичен, приятно смотрится» (А. Гребенкин).

Литература

Андреев Ф. Конец банды «Серого» // Советский экран. 1978. № 15. С. 2.

Аннинский Л. «Когда дождь и ветер стучат в окно» // Спутник кинозрителя. 1968. № 7. С. 2–3.

Аннинский Л. «Пароль не нужен» // Спутник кинозрителя. № 12. С. 2–4.

Аннинский Л. В качестве детектива // Советский экран. 1971. № 3. С. 2–3.

Аннинский Л. Глоток воды к сухарю // Искусство кино. 1963. № 11. С. 100-102.

Аронов А. Маленькие секреты больших «тайн» // Искусство кино. 1984. № 9. С. 37–42.

Асаркан А. Быть лишним // Спутник кинозрителя. 1977. № 7. С.1.

Багров П. Фильмы «малой формы» и модель тоталитарного кино // Киноискусство и кинозрелище. Вопросы теории и истории кино. Часть 2. СПб: РИИИ, 2011.

Баталов А., Кваснецкая М. Диалоги в антракте. М.: Искусство, 1975.

Бауман Е. «Возвращение резидента» // Спутник кинозрителя. 1982. № 12. С. 12.

Бейлин А. Актер–69 // Экран 1969–1970. М.: Искусство, 1970. С.76–81.

Бетолло О. «Над Тиссой» // Вечерний Новосибирск. 14.01.1959.

Богомолов Ю. Иосиф Хейфиц. Творческий портрет. М.: Союзинформкино, 1986.

Богомолов Ю., Кушниров М. Романтика и проза // Искусство кино. 1965. № 10. С. 42-44.
Большаков И. Советское киноискусство в годы Великой отечественной войны. М.: Госкиноиздат, 1950.
Большаков И. Советское киноискусство в послевоенные годы. М.: Знание, 1952.
Борисов Д. Опасные тропы. Товарищ Сухов и нападение барса // Vgudok Light. 12.09.2020. https://vgudok.com/light/opasnye-tropy-tovarishch-suhov-i-napadenie-barsa-novaya-kinorecenziya-ot-vgudokcom
Васильев А. «Этих дней не смолкнет слава…» // Советский экран. 1968. № 22. С. 14–15.
Вирен Д. Легошин В.Г. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 263–264.
Владимирский Ю. Когда рассеялся туман // Вечерняя Москва. 1964. 22.06.1964.
Галанов Б. Смешное и героическое // Искусство кино. 1960. № 3. С. 67-70.
Гордеев В. «Десять негритят». 24.08.2007. http://www.ekranka.ru/film/578/
Горелов Д. Родина слоников. М.: Флюид ФриФлай, 2018. 384 с.
Горелов Д. Шпион живет этажом выше // Комсомольская правда. 23.12.2019. https://www.kp.md/daily/27071.5/4141098/
Гращенкова И. Басов Владимир Павлович // Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИ киноискусства, 2010. С. 60–62.
Григорьева Г. Будни инспектора Тихонова // Советский экран. 1978. № 21. С. 6–7.
Громов Н. Живые приметы наших дней // Искусство кино. 1956. № 6.
Грошев А. и др. Краткая история советского кино. М.: Искусство, 1969. 616 с.
Губернаторов Н. Фильм надежд, радостей и огорчений // Искусство кино. 1968. № 12. С. 10–16.
Демин В. Вокруг «среднего фильма» // Искусство кино. 1967. № 12. С. 80–84.
Демин В. Действие с мнимыми величинами // Искусство кино. 1982. № 7. С. 70–
Демин В. Достоинство стремительного жанра // Большие проблемы малого экрана. М.: Искусство, 1981. С.103–122.
Демин В. Зеленые цепочки // Спутник кинозрителя. 1971. № 1. С. 12–13.
Демин В. Маски и лицо // Искусство кино. 1973. № 9. С. 50–57.
Демин В. Ночной мотоциклист // Спутник кинозрителя. 1973. № 3.
Демин В. Один в поле не воин // Спутник кинозрителя. 1979. № 2. С. 2–3.
Демин В. Петровка, 38 // Спутник кинозрителя. 1980. № 7.
Демин В. Родимая наша нечисть // Советский экран. 1990. № 18.
Демин В. Уроки детектива // Советский экран. 1966. № 17. С. 3–4.
Демин В. Фильм о разведчике: семантика пространства // Приключенческий фильм: пути и поиски / Отв. ред. А.С. Трошин. М.: ВНИИК, 1980. С.59–81.
Демин В. Чужие здесь не ходят // Спутник кинозрителя. 1986. № 7. С. 1.
Дунина С. «На диком бреге» // Спутник кинозрителя. 1967. № 3. С. 4.
Дьяченко В. Честь тайного дела // Искусство кино. 1968. С. 23–26.
Ермаш Н. Дела милицейские // Советский экран. 1985. № 17. С. 8–9.
Ерымовский К. Новый художественный фильм // Комсомольская правда. 26.09.1947.
Зеленко Н. Борьба? Нет, игра // Искусство кино. 1971. № 1. С. 37–43.
Зоркая Н. Несколько слов в защиту старых сюжетов // Вопросы кинодраматургии. Вып. 5. М.: Искусство, 1965.
Зоркий А. «Двойной капкан» // Спутник кинозрителя. 1985. № 12. С. 1.
Зоркий А. «Смерть на взлете» // Спутник кинозрителя. 1983. № 2.
Зоркий А. Будни // Советский экран. 1966. С. 4–6.
Зоркий А. Игра на чужом поле // Советский экран. 1984. № 8. С. 8–9.
Зоркий А. Но жизнь торжествует // Советский экран. 1981. С. 2–3.
Зусева Р. «"24–25" не возвращается» // Спутник кинозрителя. 1969. № 5.
Зусева Р. «Это было в разведке» // Спутник кинозрителя. 1969. № 5.
Зысин В. «Над Тиссой» // Советский патриот. 11.01.1959.
Иванова Т. «В 26–го не стрелять» // Спутник кинозрителя. 1967. № 6.
Игнатьева Н. «Для интереса» // Искусство кино. 1973. № 12. С. 89–92.
Ишимов В. Из готовых блоков // Искусство кино. 1980. № 10. С. 42–49.
Ишимов В. Разведчик принимает решение // Искусство кино. 1970. № 3. С. 70–75.

Ишимов В. Факты истории и философия истории // Искусство кино. 1969. № 9. С.74-81.
Кадочников. «Тройная проверка». 10.04.2012. https://kadochnikoff.livejournal.com/124846.html
Караганов А. «Мертвый сезон» // Спутник кинозрителя. 1969. № 1. С. 2–4.
Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010.
Кичин В. «Версия полковника Зорина» // Спутник кинозрителя. 1979. № 8.
Клюев В. Новая встреча // Советский экран. 1983. № 8. С. 7-8.
Ковалов О. «Подвиг разведчика» // Радио «Свобода». 24.05.2011. https://www.svoboda.org/a/24204606.html
Ковалов О. Геннадий Полока и его парадоксы // Синематека. 15.07.2010.
Кожухова Г. Дело № 306? // Московский комсомолец. 15.05.1956.
Козлов В. Расследуется – будет расследовано // Советский экран. 1981. № 15.
Кокарева И. «Ошибка резидента» // Спутник кинозрителя. 1968. № 11. С. 8–9.
Колесникова А. Г. «Бой после победы»: образ врага в советском игровом кино периода холодной войны. М.: РПГУ, 2015. 230 с.
Колодяжная В. Герой приключенческого фильма // Искусство кино. 1958. № 3. С. 39-41.
Колодяжная В. Сюжет и фабула приключенческого фильма // Искусство кино. 1956. 10: 34-43.
Корнешов Л. С надеждой и решимостью... // Искусство кино. 1981. С. 34–44.
Корниенко И.С. Киноискусство Советской Украины. Страницы истории. М.: Искусство, 1975. 240 с.
Костальцев М. «Часы остановились в полночь» // МН. 14.04.2019. https://minsknews.by/kartinyi-voennogo-vremeni-chasyi-ostanovilis-v-polnoch/
Крон А. О собаке или о человеке? // Искусство кино. 1965. № 1. С. 28-34.
Кудрявцев С. «Два билета на дневной сеанс». 31.03.2007. https://kinanet.livejournal.com/652755.html
Кудрявцев С. «Дело Румянцева». 27.09.2006. https://kinanet.livejournal.com/81220.html
Кудрявцев С. «Ко мне, Мухтар». 6.10.2006. https://kinanet.livejournal.com/110782.html
Кудрявцев С. «Подвиг разведчика». 23.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/454322.html
Кудрявцев С. «Сыщик». 2007. https://kinanet.livejournal.com/488531.html
Кудрявцев С. Героико–приключенческий фильм с элементами иронии. 3.11.2007. https://kinanet.livejournal.com/589033.html
Ларгина Н. Дорман Вениамин Давидович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: ВНИИК, 2010. С. 157–159.
Ласточка // Искусство кино. 1958. № 12. С. 105.
Левитин М. По законам справедливости // Советский экран. 1980. С. 2–3.
Левитин М. Случай из практики // Советский экран. 1983. № 1. С. 8.
Леонидов О. «Ошибка инженера Кочина» // Кино. 17.11.1939.
Литовский О. Фильм о бдительности // Кино. 1936. № 17.
Лындина Э. «Трудный человек» Пётр Исаев // Советский экран. 1974. № 6. С. 2–3.
Лындина Э. Лукинский Иван Владимирович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 276–279.
Макаров А. «Особо опасные...» // Спутник кинозрителя. 1980. № 4. С. 8–9.
Макаров А. Ключи от рая // Спутник кинозрителя. 1976. № 8.
Манаева Д. Если бы не сглаживать конфликтов // Советская Белоруссия. 3.08.1966.
Марголит Е. «Ошибка инженера Кочина» // Искусство кино. 1989. № 10. С. 89–91.
Марголит Е. Барнет Борис Васильевич // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 54–58.
Маркова Ф. И сюжет и характер // Советский экран. 1971. № 7. С. 3.
Матизен В. Гостев Игорь Аронович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 131–133.
Медведев А. «Алмазы для Марии» // Спутник кинозрителя. 1976. № 1. С. 11.
Медведев А. Кто он? М.: Искусство, 1968.
Михалкович В. «Женщина в белом» // Спутник кинозрителя. 1982. № 2.

Михалкович В. В духе романтическом // Советский экран. 1982. № 7.
Михалкович В. Возможности ситуации // Советский экран. 1986. № 7. С. 10–11.
Михалкович В. Игра в шашки не по правилам // Искусство кино. 1983. № 10. С. 44–54.
Михалкович В. Ложе канонов и русло жизни // Искусство кино. 1974. № 1. С. 84–100.
Михалкович В. Неоконченная пьеса для трех револьверов // Советский экран. 1978. № 5. С. 3–4.
Морозова Н. Приключенческий фильм // Искусство кино. 1953. № 12. С. 52–63.
Мурадов А.Б. Особенности режиссерских решений при поиске нового языка в первых многосерийных телефильмах о Великой Отечественной войне // Culture and Civilization. 2017, 7 (1A): 400–417.
Мурадян А. «Щит и меч»: фильм, развенчавший миф о разведчиках // Вечерняя Москва. 2018. 1.04.2018.
Нефедов Е. «Возвращение «Святого Луки» // All of Cinema. 23.08.2017. http://allofcinema.com/vozvrashhenie–svyatogo–luki–vozvrashchenie–svyatogo–luki–1970/#ixzz6OlWtns6K
Нефедов Е. «Десять негритят» // All of Cinema. 10.11.2016. http://allofcinema.com/desyat–negrityat–desyat–negrityat–1987/#ixzz6Js5Ii0nO
Нефедов Е. «Красные дипкурьеры» // All of Cinema. 6.10.2016. http://allofcinema.com/krasnyie–dipkureryi–krasnye–dipkurery–1977/#ixzz6PbuIXiCw
Нефедов Е. «Над Тиссой» // All of cinema. *11.09.2017.* http://allofcinema.com/nad–tissoy–nad–tissoy–1958/#ixzz6DMW0S587).
Нефедов Е. «Сыщик». 21.12.2015. http://allofcinema.com/syishhik–syshchik–1980/#ixzz6Gl2xVmzT
Нефедов Е. «Хозяин тайги» // All of Cinema. *29.06.2017.* http://allofcinema.com/hozyain–taygi–khozyain–taygi–1968/#ixzz6MzJsjKdU
Орлов В. Правда и ее подобие // Советский экран. 1966. № 3. С. 2–3.
Парамонова К. О правде жизни настоящей и мнимой // Искусство кино. 1956. 3: 7-22.
Перлов Л. «А я сумел бы?» // Советский экран. 1985. № 19. С. 9–10.
Питляр И. Искусство без искусства // Искусство кино. 1960. С. 50-52.
Плахов А. С уважением к профессии //Советский экран. 1980. № 11. С. 3–4.
Погожева Л. «Дело Румянцева» // Комсомольская правда. 16.03.1956.
Польская Л. «Досье человека в «мерседесе» // Спутник кинозрителя. 1986. № 12. С. 2–3.
Ревич В. «Пять минут страха» // Спутник кинозрителя. 1986. № 4. С. 15.
Ревич В. В открытом океане // Советский экран. 1985. № 16. С. 9.
Ревич В. За четверть века до олимпиады // Советский экран. 1972. № 22. С. 2–3.
Ревич В. Кинодетектив: уголовный розыск и художественный поиск. М.: ВБПК, 1983. 160 с.
Ревич В. Соратники Зорге // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.139–144.
Ревич В. Третий фронт // Советский экран. 1984. № 16. С.8–9.
Ревич В.А. Кинодетектив: уголовный розыск и художественный поиск. М.: ВБПК, 1983. С. 146.
Репинская Г. А шпион-то—голый! // Крокодил. 1966. № 29. С. 6.
Рецензент. Килограмм на добавку // Крокодил. 1964. № 7. С. 12.
Розен С. «Земля, до востребования» // Спутник кинозрителя. 1973. № 4.
Романова Н. Фильм о бесстрашных // Смена. 26.09.1947.
Рот П. Жанровая модификация как формообразующая сила морали // Киноведческие записки. 1999. № 41.
Рубанова И. Приказано взять живым // Спутник кинозрителя. 1984. № 5. С. 2–3.
Рунин Б. Сила слова // Советский экран. 1974, № 4. С. 14–15.
Савицкий Н. «Без права на ошибку» // Спутник кинозрителя. 1975. № 10.
Сашин М. «Дело № 306» // Вышка. 25.05.1956.
Светлова Н. «Бармен из "Золотого якоря"» // Спутник кинозрителя. 1986. № 10. С. 15.
Семенов Н. «Ошибка инженера Кочина» // Литературная газета. 11.11.1939.
Сенчакова Г. «Приступить к ликвидации» // Спутник кинозрителя. 1984. № 6. С. 4–5.
Сенчакова Г. «Таможня» // Спутник кинозрителя. 1982. № 11. С. 8–9.
Скворцов Ю. Можно обойтись и без выстрелов // Советский экран. 1983. № 24. С. 8.

Скворцов Ю. Радиоутка по–мюнхенски // Советский экран. 1985. № 11. С. 8–9.
Смирнов П. «Перехват» // Спутник кинозрителя. 1987. № 5. С. 5.
Соболев Р. «Человек без паспорта» // Спутник кинозрителя. 1966. № 8.
Стишова Е. «Контрабанда» // Спутник кинозрителя. 1975. № 6. С.10.
Стишова Е. Юрий Соломин // Актёры советского кино. М.: Искусство, 1975. Т. 11. С. 159-173.
Сулькин М. Последний фильм Шакена Айманова // Искусство кино. 1971. № 5. С. 52–61.
Сухаревич В. «Два года над пропастью» // Спутник кинозрителя. 1967. № 5.
Тайна двух океанов// Учительская газета. 1957. № 42. 6.04.1957.
Тень у пирса // Коммерсантъ Weekend. № 40. 20.11.2015.
Тертышник Г. «Дело № 306» // Волжская коммуна. 18.05.1956.
Трофименков М. «Игра без правил» // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. 2. СПб: Сеанс, 2001.
Трофименков М. Неопознанный враг // Коммерсантъ. 28.08.2015.
Трофименков М. Партийный билет // Коммерсантъ Weekend. 2016. № 18. 03.06.2016. С. 21.
Туровская М. Кино тоталитарной эпохи // Кино: Политика и люди. 30–е годы. М.: Материк, 1995.
Туровская М. Фильмы «холодной войны» // Искусство кино. 1996. № 9. С. 98–106
Федоров А. «Тайна двух океанов» – роман и его экранизация: возможности структурного анализа на медиаобразовательных занятиях // Медиаобразование. 2007. № 3. С. 17–27. https://psyfactor.org/kinoprop/fedorov2–6.htm
Федоров А. Отражения: Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей. М., 2017. http://kinopressa.ru/otrazheniia
Филимонов В. Кулиш Савва Яковлевич // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 257–260.
Хлоплянкина Т. Не хуже других?.. // Искусство кино. 1966. № 10. С. 31–35.
Хлоплянкина Т. Пропажа свидетеля // Спутник кинозрителя. 1972. № 3. С. 2-4.
Холендро Д. Подвиг ума и мужества // Советский экран. 1968. № 4. С. 8-9.
Целиковская Н. «Меня это не касается» // Спутник кинозрителя. 1977. № 12.
Цибизова Л. Григорьев Борис Алексеевич // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т.1. М.: НИИК, 2010. С. 139–141.
Цыркун Н. Тайна двух океанов. 2001. http://mega.km.ru/cinema/Encyclop.asp
Чайковская О. Вне подозрений // Советский экран. 1973. № 18. С. 9.
Черненко М. «Охота на дракона» // Спутник кинозрителя. 1987. № 2. С. 6–7.
Черненко М. Снимается кино // Советский экран. 1966. № 11. С. 5.
Черняев П. Пограничные истории // Советский экран.1984. № 12. С. 9–10.
Шалуновский В. «Случайный адрес» // Спутник кинозрителя. 1973. № 8.
Шевкуненко Ю. Жанр обязывает (о приключенческих фильмах) // Искусство кино. 1956. 2: 26-40.
Шерель А. Восемьдесят первая роль Михаила Жарова // Советский экран. 1969. № 6.
Щекочихин Ю. Изобретательно, с юмором… // Искусство кино. 1980. № 7. С. 33–41.
Щербаков К. «Про шпионов» всерьез // Советский экран. 1968. № 23. С. 3–4.
Щербаков К. Секреты традиции //Искусство кино. 1964. № 4. С. 37-39.
Щербаков К. Снова о детективах // Экран 1966–1967. М.: Искусство, 1967. С.175–178.
Щкерин М. «Подвиг разведчика» // Труд. 1.10.1947.
Юрьев М. Три фильма – одна судьба // Советский экран. 1965. № 4. С. 6–7.
Moskovitza. Моя 10–ка лучших фильмов про зомби. 21.09.2007. https://moskovitza.livejournal.com/14374.html
Moskovitza. Моя 10–ка шедевров нацисплуатации. 2.08.2011. https://moskovitza.livejournal.com/39194.html
Moskovitza. Моя 10–ка шедевров нацисплуатации» (Moskovitza, 2011).2.08.2011.https://moskovitza.livejournal.com/39580.html

Самые кассовые советские фильмы приключенческой тематики в жанрах фильма действия (action), включая вестерны/истерны, боевики и фильмы–катастрофы

Пираты ХХ века. СССР, 1979. Режиссёр Борис Дуров. Сценаристы: Борис Дуров, Станислав Говорухин. Актёры: Николай Ерёменко, Петр Вельяминов, Талгат Нигматулин и др. **87,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Борис Дуров (1937–2007) – режиссер самого кассового советского фильма «Пираты ХХ века» – порадовал зрителей и еще несколькими хитами. Всего на его счету 16 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Пираты ХХ века», «Не могу сказать «Прощай», «Повесть о чекисте») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В фильме Бориса Дурова «Пираты ХХ века» довольно умело используются наиболее выигрышные элементы зрелищных жанров. Действие картины построено на довольно быстрой смене непродолжительных (дабы не наскучить зрителям) эпизодов. Плюс сенсационная информативность: мозаика событий разворачивается в экзотических местах, на экране показан жестоким мир Зла (торговцы наркотиками, профессиональные убийцы, бандиты и пр.), которому противостоит главный герой — почти волшебный, сказочный персонаж. Он красив, силен, обаятелен, из всех сверхъестественных ситуаций выходит целым и невредимым.

Кроме того, многие эпизоды активно затрагивают человеческие эмоции и инстинкты (чувство страха, например).

Это один из первых отечественных фильмов, снятый по проверенным западным кинорецептам. Здесь довольно четко вычислены «среднеарифметические» компоненты боевика: драки, перестрелки, погони, красотки, тревожная музыка, бьющие через край переживания персонажей, минимум диалогов, максимум физических действий и другие атрибуты «дина-фильмов», о которых хорошо написал Р. Корлисс, убежденный, что ленты современной массовой культуры можно, скорее, назвать динамичными, чем остросюжетными.

Ударные сцены картины (нападение пиратов на мирное судно, подводные съемки) сделаны уверенно, технически вполне профессионально. Если бы режиссеру удалось выдержать в таком ключе всю картину!

Но и без этого фильм стал самым кассовым за всю историю советского кино (87,6 миллионов зрителей за первый год демонстрации). А Николай Еременко, исполнивший главную героическую роль, на долгие годы превратился в кумира молодежи и подростков.

Советские кинокритики встретили «Пиратов ХХ века» в целом негативно, признавая, конечно, их неслыханный кассовый успех.

Владимир Ишимов в журнале «Искусство кино» сначала отметил причины успеха фильма: «Если говорить о приключениях, то действительно получилась лента с профессионально выстроенным лихим сюжетом, изобилующая острыми ситуациями и внезапными фабульными завихрениями… А когда садист Салех … отдавал красавицу–библиотекаршу Айну совсем уж звероподобному маньяку Хаади со словами: «Ты ведь была пай–девочкой? Сейчас мы это проверим», – зал замирал. Неужто покажут? Разве не зрелище? Вне сомнений. Приключения? Конечно» (Ишимов, 1981: 73–74).

Затем кинокритик упрекнул «Пиратов…» в устаревшей, по его мнению, стереотипности сюжета: «Всё в ней – по стародавнему канону, всё – плод не свободной творческой выдумки, а внимательного изучения расхожих образцов» (Ишимов, 1981: 76).

И, наконец, в конце статьи последовал главный этический упрек в адрес создателей «Пиратов ХХ века»: «Наши моряки, как и пираты, убивают легко, словно бы шутя–играя, без всяких эмоций и рефлексий. Будто всю предыдущую жизнь они только и делали, что убивали. … А убийства так эффектны и опять же красивы, что надо, нельзя не спросить себя: а нравственно ли преподносить юным зрителям, завороженно впивающимся в экран, такие вот острые ощущения?» (Ишимов, 1981: 80–81).

Сегодня, когда на российские зрители посмотрели сотни гонконгских и голливудских боевиков (в том числе и пиратско–морской тематики) «Пираты XX века», конечно же, не поражают воображение. Кроме того, «фильм, метафоризируя, дает нам поняты пиратство — не что иное, как современный капитализм в своей наиболее грубой форме (разумеется, на борту пиратского корабля слушают американскую поп–музыку). Орудия угнетения находятся в руках у пиратов, тем не менее советские моряки в итоге торжествуют победу над разбойниками. Потому что они разыгрывают свою самую сильную карту: коллективную солидарность — один за всех, каждый дерется за другого, как за себя самого, даже если это значит, что придется мириться с личными жертвами. Советский человек — как идеалист, пират — как материалист» (Ритцер, 2012).

Можно согласиться с тем, что появление «Пиратов XX века» «приходится на историческую эпоху, которая — после резко раскритикованной попытки студий «Межрабпома» — во второй раз в истории советского кино пытается воплотить развлекательную продукцию с социалистическим уклоном. В 1970–е годы Госкино начало активно поощрять производство коммерческих сюжетов, чтобы противодействовать убывающему количеству зрителей и вновь добиться финансовой прибыли. На место идеализированного зрителя, просвещенного кино–субъекта, заступает новая концепция публики как потребителя, по образцу киноиндустрии капиталистических экономик. Если до этого момента социалистический кинематограф был ориентирован не на «легкое» развлечение, а на «тяжелые» моральные посылы, воспитание и пропаганду, то теперь вдруг жанровое кино в СССР вступило в неожиданный период расцвета» (Ритцер, 2012).

Поклонников у «Пиратов XX века» немало и в XXI веке:

«Обожаю «Пираты XX века». Смотрел его не одну тысячу раз» (Р. Горнштейн).

«Первый советский приключенческий боевик, сработанный по всем правилам жанра. Несмотря на некоторые просчеты, видные с сегодняшнего дня особенно отчетливо – фильм сработан крепко, увлекателен, смотрится на одном дыхании. Сюжет, антураж (в том числе изображение быта островитян и пиратов) достаточно условны. Хорошо, изобретательно сделаны подводные съемки (особенно на тонущем корабле, в библиотеке), продуманы поединки героев. Отлично показали себя Н. Еременко (Сергей), Т. Нигматулин (Салех)» (А. Гребенкин).

«Ведь это прорыв! Я в свое время сходила на него столько, сколько он шел у нас в поселке. И потом по возможности смотрела, да мы все смотрели его не по одному разу и мальчишки и девчонки. Тогда все влюбились в Николая Еременко, наверное это был первый наш супергерой такого плана. И кино такого не снимали, так иногда могли увидеть что–то западное, но так редко! Так что спасибо создателям за фильм» (С. Войтюк).

Экипаж. СССР, 1980. Режиссёр Александр Митта. Сценаристы: Юлий Дунский, Валерий Фрид, Александр Митта, Борис Уриновский. Актёры: Георгий Жженов, Анатолий Васильев, Леонид Филатов, Александра Яковлева, Ирина Акулова, Екатерина Васильева, Комаки Курихара и др. **71,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Митта поставил 15 полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Экипаж», «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», «Москва, любовь моя», «Друг мой, Колька!», «Точка, точка, запятая...») вошли в тысячу самых кассовых советских фильмов.

Только за первый год демонстрации «Экипаж» (1980), удачно синтезировавший жанры фильма–катастрофы и мелодрамы, посмотрел 71 миллион зрителей (шестое место в списке самых кассовых советских фильмов).

Вот как сам Александр Митта объясняет причины успеха этого своего главного хита: «Успех «Экипажа» — это успех сказки: три богатыря, ковер–самолет и дракон. «Экипаж» живет долго благодаря именно этому, а вовсе не потому, что там показаны какие–то глупости по поводу аварии самолета. Никакого отношения к реальности она просто не имела — при подобной аварии, которую потерпел самолет, он должен был через секунду взорваться и тут же рухнуть на землю. А он летел, и никто из зрителей на это не обращал

внимания. Им важна была борьба героев за свою жизнь, они хотели вместе с ними отчаиваться и надеяться. Вот что главное» (Митта, 2002).

В 1980 году ещё далекий от прозападного либерализма кинокритик Андрей Плахов, размышляя над причинами успеха этой зрелищной ленты, писал, что «Экипаж» – это «героико–приключенческий фильм. Он открыто противостоит тем западным лентам, где живописуется тотальный страх, разобщенность людей в пору бедствий, утверждается слабость и низость человеческой натуры. Но он спорит и с моделью героя–супермена, с вульгарным неоромантизмом «бондовского» толка» (Плахов, 1980: 75).

Признав такого рода достоинства фильма, А. Плахов тут же его и пожурил, упирая на высокие нравственные и идейные нормы советского общества: «Увлекательность действия порой все же граничит с самоцельной развлекательностью. Масштабность съемок – с рассчитанной гигантоманией. … нет–нет да проскальзывает привкус пошловатой «клубнички». … Как показал опыт, ни жанрово–тематические признаки, ни акцент на зрелищность сами по себе не обеспечивают высокого идейного качества и подлинной художественности» (Плахов, 1980: 79).

Но скорее всего, именно то, что в 1980 году вызвало у А. Плахова осуждение, на самом деле, было дополнительным манком для массового успеха фильма, до такой степени сохранившего свою популярность среди аудитории, что спустя 35 лет режиссер Николай Лебедев решил сделать его вольный ремейк.

Кинокритик Елена Стишова встретила новый «Экипаж» (2016) весьма позитивно: «Николай Лебедев, с детства мечтавший пересказать любимый фильм "Экипаж", чутко отреагировал на перемены в обществе. В результате мы получили супертехнологичный продукт, снятый на самом высоком уровне современного визуального колдовства. … пишу про новую работу Николая Лебедева, уважая его восходящий профессионализм и редкий по нынешним временам романтизм. Я вижу попытки режиссера уравновесить мощный зрительский потенциал триллера, то есть суперкартинку, человеческой историей. Особо ценю мессадж режиссера о том, что героизм и самопожертвование сегодня не ценятся в обществе, заточенном на прибыли и доходы» (Стишова, 2016).

Однако далеко не все кинокритики согласились с этой оценкой. К примеру, Нина Цыркун была уверена, что «кроме захватывающей аттракционной второй части, Митта подкупал увертюрой с жизненностью и в то же время нетривиальностью личных проблем своих героев. Лебедев ориентируется на шаблон сегодняшнего голливудского катастрофического экшена. Поэтому личные истории у него сведены к минимуму и в принципе предсказуемы. Пусть бы так, но проблема в том, что уже не имеет отношения к канону: в неуклюжести и недостоверности соответствующих сцен, которых лучше бы вообще не было» (Цыркун, 2016).

Как всегда ерническая позиция кинокритика Дениса Горелова оказалась где–то посередине «за» и «против»: «У Лебедева редкий и незаменимый в наши дни дар брать любую сценарную шнягу и делать из нее пристойный продукт» (Горелов, 2016).

Так или иначе, зрители XXI века встретили новый «Экипаж» неплохо: он стал одним из самых кассовых отечественных фильмов постсоветского периода.

Мнения нынешних зрителей об «Экипаже» Александра Митты существенно отличаются.

«За»:

«"Экипаж" мой самый любимый фильм уже на протяжении многих лет. Мы с ним ровесники, но, несмотря на достаточно зрелый для кинофильма возраст, он нисколько не потерял своей актуальности в наше время. … Очень хочется верить, что профессионализм героев фильма передается и нынешним пилотам, и мы в надежных руках» (Н. Палаткина).

«Все голливудские фильмы–катастрофы "отдыхают" рядом с нашим "Экипажем" В нем нет сногсшибательных спецэффектов, но есть игра настоящих актеров, которая трогает до глубины души» (Елена).

«Фильм просто потрясающий, мой любимый… Великолепная игра актеров, сюжетная линия. Очень волнующее переплетение жизненных судеб членов "экипажа" и их профессиональной деятельности» (Толик).

«"Экипаж" – это не просто наша классика. Это шедевр. Шедевр настоящего кинематографа. Потрясающая игра лучших актеров нашего кино… Никогда не забуду, как в детстве первый раз ходил с братом смотреть эту картину. В первой серии мы серьезно

переживали за каждого героя, а во второй мы держали друг друга за руки, будто все происходящее на экране происходит с нами лично и с нашими близкими... К сожалению сейчас так никто не играет и не снимает. А "Экипаж" всегда будет у меня на первых местах» (Андрей).

«Сильный фильм! Снят безукоризненно, актерская игра – идеальная более, чем полностью, ну а изображение катастрофы – это отдельный разговор! Многое, что сделал режиссер, тогда делалось впервые: первый советский фильм–катастрофа, первая эротическая сцена... Такого в советском кино еще не было... Посмотришь этот фильм и поймешь, что никакая голливудщина со своими компьютерными эффектами не сравнится с нашим кино. В этом, как и во многих наших фильмах, внимание акцентируется больше всего не на катастрофе, а на чувствах человека» (С. Завьялов).

«Против»:

«Мне фильм категорически не понравился, все нарочито, высосано из пальца. Конечно, красиво увидеть, как самолет отбрасывает свой хвост, но почти все фильмы про гражданскую авиацию перегружены штампами, в них, как правило: седовласый мудрый первый пилот, весь белый и пушистый, если он имеет проблемы, так только со здоровьем, у второго пилота всегда проблемы в семье и с самим собой..., а на бортинженера всегда навешивают отрицательные черты, он, как правило, гулена, бабник...; радистов или штурманов изображают циниками и острословами, а стюардессы, разумеется, наивные инженю, которых норовят "кинуть" по любовной линии пассажиры или члены экипажа. И вот такие "экипажи" кочуют из фильма в фильм. ... В одном городе этот фильм имел своеобразное влияние: подростки, насмотревшись в нем красивой жизни со светомузыкой, пошли крушить железнодорожные семафоры, чтоб добыть цветные стекла» (Руль).

Всадник без головы. СССР–Куба, 1973. Режиссер Владимир Вайншток. Сценаристы: Владимир Вайншток, Павел Финн (по мотивам романа Т. Майн Рида). Актеры: Олег Видов, Людмила Савельева, Эслинда Нуньес и др**. 68,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер и сценарист Владимир Вайншток (1908–1978) специализировался на приключенческих фильмах. Остросюжетный фильм «Вооружен и очень опасен», к сожалению, стал его последней киноработой. Фильм успешно прошел в прокате и в итоге вошел в первую сотню самых кассовых фильмов СССР и стал самым популярным советским вестерном. Всего на счету В. Вайнштока восемь полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Дети капитана Гранта», 1936; «Остров сокровищ», 1937; «Всадник без головы», 1973, «Вооружен и очень опасен», 1978) вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Уверен, что своему успеху «Всадник без головы» во многом обязан тогдашней фантастической популярности актера Олега Видова (1943–2017).

Вскоре после премьеры «Всадника без головы» мне повезло побывать на творческой встрече с Олегом Видовым: свободных мест в зале, разумеется, не было и быть не могло – зрители разве что на люстрах не висели... Олег Видов увлеченно рассказывал о подробностях съемок на Кубе, о смешных эпизодах, о конных трюках... В конце вечера десятки юных поклонниц актера буквально засыпали его цветами...

Сразу после выхода «Всадника без головы» кинокритик Всеволод Ревич писал в «Советском экране», что авторы фильма «Всадник без головы» сумели «создать динамичный киновариант романа без явных стыков и швов, которые так часто бросаются в глаза при встречах с экранизациями. ... Это не значит, что все эпизоды и диалоги безупречны» (Ревич, 1973

Российский кинокритик Денис Горелов оказался более благожелательным (хотя – как всегда – ироничным) по отношению к фильму:

«Фильм «Всадник без головы» ... стал единственной экранизацией этого суперпопулярного в России бестселлера – если не считать немой немецкой

короткометражки 1921 года. Это был третий после «Человека–амфибии» и «Земли Санникова» случай, когда картина домашнего производства казалась абсолютно неродной. Стандарт голливудского кинопроизводства «красивый мужчина и красивая женщина в красивых обстоятельствах» был чужд нормам и правилам отечественной фабрики грез, так что Видов и Савельева выглядели на экране совершеннейшими американцами, не хуже Коренева с Вертинской за 11 лет до того. Да и идея снимать штат Техас на Кубе могла прийти в голову лишь подлинному гению–продюсеру. В кои–то веки испанская Америка выглядела на нашем экране испанской Америкой, а не загримированным кишлаком, в кои веки злонамеренных смуглых усачей играли не опереточные цыгане от Сличенко, а настоящие бандито–гангстерито. На хозяйских верандах в белых перчатках прислуживали всамделишные, а не лумумбовские негры, у которых от регулярного прислуживания на мосфильмовских картинах сделались совсем знакомые рожи, шкуру рвал настоящий чапараль, и, кстати, у лошадей были вполне не наши морды. ... Мориса–мустангера играл Олег Видов, экспортный красавчик российского кино. В свое время он очень удачно женился, повторив одиссею миловидного мустангера, подцепившего большеглазую папину радость. Породнение с какой–то советской шишкой, о котором много шептались в кулуарах, сделало его самым выездным актером страны, выставочным брильянтом советского экрана. За восемь лет он сыграл на выезде в десяти югославских, датских, венгерских и итальянских картинах, пленяя простодушной славянской красотой и ямочкой на подбородке» (Горелов, 2018).

Как это часто бывает в случае с экранизациями, мнения современных зрителей разделяются на те, где идет сравнения фильма с романом, и те, где экранизация воспринимается как самостоятельное произведение:

«Фильм очень захватывающий! Игра актёров, природа Кубы, музыка Богословского, две очень красивые песни на испанском языке – всё супер! Это мой самый любимый фильм! Я его смотрела раз 20 и знаю наизусть! ... "Всадник без головы" – лучший фильм всех времён и народов!» (М. Маенко).

«Фильм очень хороший. С книгой сравнивать не стоит, хотя это один из немногих примеров достойной экранизации. Что касается книги – то в юности читал ее взахлеб. Удивительное, захватывающее произведение. До сих пор (мне сейчас больше 40) помню свои ощущения и переживания. Одним из них – были ночные кошмары. Всадник без головы внушал мне ужас. Бывало не вытерплю и начитаюсь вечером перед сном. Пока в доме свет горел, родители телек смотрели, бабушка в своей комнате вязала, с улицы доносилась музыка и голоса соседей – было не страшно, но как только наступала ночь... Бррр!» (Евгений).

«Фильм, к сожалению, не захватывает так, как книга Майн Рида. В отличие от книги нет здесь приключенческой изобретательности. И тем не менее он пробуждает добрые чувства» (Алекс)

«Несмотря на то, что каждый режиссер видит свое произведение только по–своему, осмелюсь дать комментарий. Огромная разница между фильмом и книгой. Некоторые события, описанные в романе, не включены в фильм. ... Луиза Пойндекстер – леди, и она не могла быть взбалмошной девушкой, какой предстает перед нами героиня Л. Савельевой. ... Нет гармонии и согласованной работы между кубинскими и советскими актерами. Это чувствуется в игре. Нет драматической завязки, полностью отсутствует конфликт. Единственное, что роднит фильм с романом, – фабульные совпадения.

Нет, я признаю, что имеется последовательность, но без детализации событий, образов и т.д. Через роман проходит детективный сюжет, или скажем, линия, а она в фильме выстроена неудачно. Я все понимаю, – авторский прием, авторское прочтение. Но щадить нервы и чувства зрителей также было необходимо. ... Я была разочарована фильмом. ... Поверьте, я не старая театральная и телевизионная критикесса преклонных лет. Мне 30. Но я хочу живой игры. Хочу увидеть новый фильм в новом исполнении актеров, которые действительно подойдут на эту роль!» (Варя).

Новые приключения неуловимых. СССР, 1969. Режиссёр Эдмонд Кеосаян. Сценаристы Эдмонд Кеосаян, Артур Макаров. Актёры: Виктор Косых, Михаил Метелкин, Валентина Курдюкова, Василий Васильев, Борис Сичкин, Армен Джигарханян,

Владимир Ивашов и др. Композиторы Борис Мокроусов, Ян Френкель. **66,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Корона Российской империи, или Снова неуловимые. СССР, 1971/1972. Режиссёр Эдмонд Кеосаян. Сценаристы Эдмонд Кеосаян, Александр Червинский. Актёры: Виктор Косых, Михаил Метелкин, Валентина Курдюкова, Василий Васильев, Армен Джигарханян, Владимир Ивашов, Ролан Быков и др. Композитор Ян Френкель. **60,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Неуловимые мстители. СССР, 1967. Режиссёр Эдмонд Кеосаян. Сценаристы Эдмонд Кеосаян, Павел Бляхин, Сергей Ермолинский. Актёры: Виктор Косых, Михаил Метелкин, Валентина Курдюкова, Василий Васильев, Борис Сичкин, Ефим Копелян, Лев Свердлин, Владимир Трещалов и др. Композитор Борис Мокроусов. **54,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эдмонд Кеосаян (1936–1994) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, пять из которых (включая, разумеется, трилогию о «Неуловимых», плюс «Стряпуха» и «Когда наступает сентябрь») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

До появления «Пиратов XX века» приключенческая трилогия Эдмонда Кеосаяна безраздельно доминировала в общем списке советских фильмов, относящихся к action.

Первые два фильма трилогии были в свое время вполне позитивно встречены советской кинокритикой.

Однако похвалив «Неуловимых мстителей» за то, что «с первых же секунд юные герои в действии, напряженном, упругом» (Щербаков, 1967: 59), К.А. Щербаков обратил внимание читателей, что «затяжки действия, остановки живого ритма фильма возникают где–то в середине ленты. Сбивается темп, теряется счастливо найденное сочетание иронии и серьезности, игры и реальности. Возникают сцены тяжеловесные, скучные» (Щербаков, 1967, с. 60).

В постсоветский период Виктор Филимонов, на мой взгляд, совершенно обоснованно утверждал, что «не исторической достоверностью, а романтической приподнятостью легенды и одновременно бесшабашным балагурством анекдота привлекала первая часть трилогии. … появление «Неуловимых мстителей» стало очевидным свидетельством того, что события революции и гражданской войны утрачивали содержание живого исторического документа, а … превращались в фольклор вроде былинного эпоса» (Филимонов, 2010: 225).

Тот же Виктор Филимонов – уже по отношению к фильму «Новые приключения неуловимых» – писал так: «Уже не подростки, а молодые люди … начинают действовать не стихийно–импровизационно, не по своей инициативе, а получив задание. Они не демиурги собственной легенды, а функционеры» (Филимонов, 2010: 225).

Киновед Екатерина Васильева обратила внимание читателей на то, что «военно–приключенческие фильмы, рассчитанные на юную аудиторию, в 1960–е годы в основном питаются сюжетами из гражданской войны. … гражданская война стоит как бы в самом начале советского исторического мифа, и, естественно, именно в брежневский период она особенно тщательно реактивируется для оправдания советской политической системы и доказательства ее продолжающейся актуальности. Логично также, что при этом именно дети и подростки выбираются в качестве идеальных героев для визуализации вечной молодости советского строя» (Васильева, 2012).

Вместе с тем никто из кинокритиков – ни в 1960–х, ни позже – не обратил никакого внимания на то, что несовершеннолетние герои «Неуловимых мстителей» волею лихих авторов превращены в безжалостных функционеров остросюжетного жанра, готовых уничтожать даже своих ровесников. Чего только стоит сцена, когда Данька и компания убивают юного «казачка», спешившего по приказу своего отца к батьке Бурнашу…

По части безоговорочного оправдания так называемого «революционного насилия» авторы «Неуловимых…» шли в ногу с детско–юношеским «историко–революционным»

кино эпохи 1920–х – 1930–х, где «правильно–коммунистические» дети без лишних рассуждений убивали врагов направо и налево…

Заключительный фильм трилогии Э. Кеосаяна – «Корона Российской империи, или Снова неуловимые» – был насквозь пародиен, между тем, советские кинокритики эту вроде бы очевидную пародийность почему–то не почувствовали.

К примеру, обеспокоенный испорченными авторами "Короны…» позитивными образами сотрудников ЧК, известный кинокритик Ю. Богомолов (1937-2023) писал так: «Авторы могут сколько угодно тешить детей, но сами они не дети. Сами они не хуже своих критиков знают, что глупо в их картине. И то, как пропала корона, глупо. И то, как ее искали, нелепо. И то, как Ксанка на ручной дрезине нагоняла поезд. И как штабс–капитан взорвал цистерну с горючим над ее ухом, а она и ухом не повела. …

Кроме того, самый юный и доверчивый зритель действительно воспримет фильм как романтическую историю про отважных чекистов. Тем очевиднее моральный урон, который может нанести эта картина» (Богомолов, 1972: 4).

Примерно в том же духе рассуждал и Л. Лиходеев: «Быков, например, везде Быков. И то, что он – Быков, только подчеркивает несостоятельность картины. То же самое можно сказать и о других славных артистах, приглашенных в фильм» (Лиходеев, 1972: 27).

Интересно, что сегодня из всей трилогии о «Неуловимых» именно «Корона Российской империи», на мой взгляд, смотрится лучше остальных двух частей: здесь авторы, наконец–то превратили свою историю из подобия «революционно–романтического» вестерна в разухабистый пародийный балаган, ничуть не пытаясь хоть как–то зацепиться за бытовое правдоподобие.

Мнения зрителей XXI века о трилогии Э. Кеосаяна порой полярны (и часто из–за политических взглядов аудитории):

«За»:

«Я видела этот фильм множество раз, каждый раз, как первый. Первый раз я увидела его в школьные каникулы и с тех пор полюбила на всю жизнь. Давно изменилась страна, ушли в небытие ценности прошлого, выросли новые поколения, а фильм смотрят, и думаю, будут смотреть. А какие актеры снимались в этом фильме!» (Елизавета).

«Один из лучших приключенческих фильмов советского кинематографа! И дай Бог создать в сегодняшнее время, фильм такого уровня и популярности как "Неуловимые мстители"… Прошло почти полстолетия, и до сих пор смотрят и будут смотреть эту картину. И не надо примешивать политику, а наслаждаться искусством кино» (А. Ахматов).

«Отличный фильм, даже не могу сказать, какая из трех серий мне нравится больше других, каждая по своему неповторима, и все они друг друга прекрасно дополняют. … Третья серия несколько грустная (несмотря на динамичный закрученный сюжет, искрометные цитаты, потрясающую политическую сатиру) – уж очень обреченными выглядят русские эмигранты, люди, которые и хотели бы вернуться в Россию, да нельзя, новая власть голову снесет. Впрочем, может быть, это веяние времени позволяет воспринимать фильм так» (Белка).

«Третья часть про неуловимых – откровенная пародия, но она веселая, дурашливая, смотреть ее легко, если не заморачиваться» (Степан).

«Против»:

«Смешанные чувства вызывает этот фильм. С одной стороны зажигательная музыка, динамичный сюжет и ностальгия по детству когда мстители были любимыми киногероями. С другой обида за то, что оболгали историю: из красных бандитов сделали освободителей России» (Балабанов).

«Ничего хорошего в этом фильме нет, приятно смотреть только 11–летним пацанам, которые любят стрелялки и ничего не смыслят в истории. На мой взгляд, обычная агитационная коммунистическая байка» (Максим).

«Качество третьей серии по сравнению с первой было ниже. Как всегда это бывает – продолжение хуже, чем первая часть. Фильм успели высмеять даже на КВН. Основные претензии – наигранность, неправдоподобность, обилие штампов. Ну и несоразмерность риска и цели. Это уже не мстители, а сыщики. …

Надо было ставить сценарий совершенно на ином материале. Например, герои идут в уголовный розыск и сражаются с бандитами, пытающимися ограбить Госбанк. Криминала в 20–е хватало» (Уробороз).

Последняя реликвия. СССР, 1969 (всесоюзный прокат: 1970–1971). Режиссер Григорий Кроманов. Сценарист Арво Валтон (экранизация «Князя Габриэля» Э. Борнхеэ). Актеры: Александр Голобородько, Ингрида Андриня, Эльза Радзиня, Ролан Быков, Эве Киви и др. **44,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Кроманов (1926–1984) хорошо известен зрителям по остросюжетным лентам «Бриллианты для диктатуры пролетариата» и «Отель «У погибшего альпиниста», но главным зрительским хитом у него стала именно «Последняя реликвия». Г. Кроманов поставил шесть фильмов, но именно эти три его работы вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В свое время «Последняя реликвия» привлекала публику практически западной стильностью приключений, яркими страстями и красивыми актерами. Картина была красочная и эффектная...

Кинокритик Денис Горелов уже в постсоветские времена раскрыл механизм успеха этой самой хитовой эстонской ленты: «Сказ о том, как бородатый эстляндский Картуш–Скарамуш–Дубровский Габриэль полюбил простовласую блондинку лисичку Агнес с брусничной веточкой, заплетенной в соломенные косицы на висках, отменно ложился на распрю местного монастыря с бароном фон Рисбитером (имечко — как у целебного бальзама!) за ларец с реликвиями здешних каменистых земель. Окорока на вертелах, фамильные штандарты, златогривые кобылицы в шитой бисером сбруе, крытые черепицей домики со слюдяными окошками, певческие поля и голубиная почта были нашим ответом плащу и шпаге Жана Маре. ... Особо впечатляло, что эстонцы со своим традиционно северным простодушным отношением к наготе в сценах просушки платья и порки ослушниц плеткой–семихвосткой гуляли по самой кромке дозволенного тогдашней пуританской цензурой» (Горелов, 2018).

О фильме до сих пор спорят зрители.

«За»:

«"Последняя реликвия" – мой самый обожаемый фильм юности... Просто – до глубины души! Он просто как–то впечатался в подсознание. Я просто бредила этим фильмом. ... Увидела – и – все! ... Кстати, пересмотрела "Последнюю реликвию" шесть лет назад, по кабельному ТВ, впечатления остались практически прежние. А вчера он–лайн пересмотрела еще раз – и тоже под впечатлением... Какое–то волшебство, а не фильм!» (О. Андреева).

«Я недавно пересматривала. Хороший приключенческий фильм. Прекрасные актеры. Замечательные песни. И не скажу, что я была разочарована этим просмотром. Словно опять в свое детство окунулась» (Н. Волкова).

«Я тоже думаю, что это лучший советский фильм в этом жанре. Латышские "Слуги дьявола" и "В клешнях черного рака" были послабее. Но "Последняя реликвия" вызывает у меня ассоциации не с французскими, а скорее с американскими и английскими фильмами о Робин Гуде» (Б. Нежданов).

«Против»:

«Мне фильм не понравился, даже не досмотрела. Раздражал даже голос так любимого Г. Отса – зачем он тут, нужно было что–то другое. Главные герои – никакие, чисто декоративные. Ну, только если Р. Быков с приклеенным носом, а больше и вспомнить нечего, даже драка какая–то натужная» (М. Морская).

«Фильм со странностями. Не понятно, почему в монастыре два настоятеля: мужчина и женщина. И там же живут монахи и монахини. Совместный мужско–женский монастырь? Оригинально. В фильме много сцен жестокости, убийств... , хотя фильм как бы рассчитан на школьный возраст (кто ещё станет смотреть эту галиматью)? Какая–то борьба за всеобщее равенство каких–то разбойников (средневековых коммунистов)? Авангардистская музыка (сумбур вместо музыки)» (Экибас).

Смелые люди. СССР, 1950. Режиссер Константин Юдин. Сценаристы Михаил Вольпин, Николай Эрдман. Актеры: Сергей Гурзо, Алексей Грибов, Тамара Чернова, Олег

Солюс, Николай Мордвинов, Ростислав Плятт и др. **41,2 млн зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Константин Юдин (1896–1957) поставил всего 11 фильмов, три из которых – «Девушка с характером», «Сердца четырех» и «Смелые люди» стали весьма популярными у зрителей, а приключенческая лента «Смелые люди» была удостоена еще и Сталинской премии.

Во время Великой Отечественной войны работники конного завода во время оккупации становятся партизанами...

Любопытно, что «Смелые люди» и сегодня вызывают интерес у зрителей, и их отзывы практически сплошь позитивные:

«Мне этот всегда нравился – и в детстве, и сейчас. Особенно симпатичны герои Грибова и Гурзо. Да и сами актеры играют замечательно» (М. Морозова).

«Люблю этот фильм. Он какой–то настоящий, что ли. Смотришь его и веришь всему, что происходит на экране. Я его очень много раз смотрела в детстве, как правило, на 9 мая. Уж всё знаю наизусть, но всё равно интересно. Помню, как ждала его по телевизору...и потом смотрела..не знаю: лет 10 минуло с тех пор. Как же я люблю этот фильм! Самый лучший на все времена!» (Настюша).

«Любимый мой фильм! Даже не знаю, как получилось, что он мне так понравился. Много сейчас фильмов, но ни в одном я не могу найти такой искренности и доброты! А герой Гурзо – Вася Говорухин, вот это роль!» (Анастасийка).

«"Смелые люди" один из моих любимейших фильмов с детства. Обожаю Гурзо и Грибова, эпизод с Пляттом, Шпигелем и Милляром. Очень позитивный фильм. ... Я помню до перестройки по ТВ показывали соревнования выездки. Как это было красиво! И эту любовь к лошадям привил именно фильм "Смелые люди". Мне жаль, что современные зрители не видят этого пусть наивного, но искреннего, профессионального, с точки зрения постановки и игры актёров, фильма» (Телезритель из Питера).

Земля Санникова. СССР, 1973. Режиссеры Альберт Мкртчян и Леонид Попов. Сценаристы Марк Захаров, Владислав Федосеев (по фантастическому роману В.А.Обручева). Актеры: Владислав Дворжецкий, Георгий Вицин, Олег Даль, Юрий Назаров, Махмуд Эсамбаев, Николай Гриценко, Алёна Чухрай и др**. 41,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссеры Альберт Мкртчян (1926–2007) и Леонид Попов (1938-2020) снимали фильмы разных жанров. Альберт Мкртчян поставил восемь полнометражных игровых фильмов, три из которых («Земля Санникова», «Опекун», «Лекарство против страха») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. У Леонида Попова «Земля Санникова» осталась единственной кассовой картиной.

Мне довелось дважды побывать на творческих вечерах Владислава Дворжецкого (1939–1978). Оба вечера произвели на меня сильнейшее впечатление. Владислав Дворжецкий никогда не опускался до пошлых шуточек и прочей «желтизны», он говорил вдумчиво, неторопливо, мудро. Хорошо помню, как он рассказывал о трудностях съемок «Земли Санникова» и о конфликте с его режиссерами, о том, как вокал Олега Даля, замечательно спевшего зацепинскую песню «Есть только миг...» , был со скандалом исключен из итоговой фонограммы фильма (кстати, о том, кто мог бы сыграть главные роли в «Земле Санникова» можно прочесть здесь (Вяткин, 2020).

Советские кинокритики 1970–х встретили фильм в целом без особого гнева.

К примеру, кинокритик Евгений Громов (1931–2005) в «Советском экране» обращал внимание на сценарные, режиссерские и актерские просчеты фильма, но вывод все–таки делал вполне позитивный: «В.А. Обручев написал научно–фантастический роман, в котором острый сюжет служил для выражения некоторых волновавших ученого идей, гипотез. В фильме выступает вперед именно приключенческая сторона романа, и сведены на нет моменты фантастики, не говоря уже о научности. ... Да, фильм «Земля Санникова» мог бы быть лучше, совершеннее. Но хорошо, что он есть» (Громов, 1973: 4–5).

А вот довольно типичное мнение современного кинозрителя о фильме «Земля Санникова»:

«Как бы не ругали снобы этот фильм, для меня он навсегда – один из лучших в советском кинематографе. Было время, помнила его почти наизусть. Чудная игра Олега Даля! Великолепный Владислав Дворжецкий! ... А музыка Зацепина?! Как это можно забыть? Да, с книгой Обручева – ничего общего. Это совершенно самостоятельное произведение искусства. До сих пор смотрю с удовольствием и наслаждаюсь. Если бы Высоцкому дали возможность сыграть и спеть, наверное, было бы не хуже, но по–другому» (В. Федоровская).

Апачи / Apachen. ГДР-Румыния-СССР, 1973/1974. Режиссер Готтфрид Кольдиц. Сценаристы: Готтфрид Кольдиц, Гойко Митич. Актеры: Гойко Митич, Милан Бели, Коля Рэуту, Герри Вольф, Леон Немчик, Эльза Грубе-Дайштер, Елена Середа и др. **40,9 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Готтфрид Кольдиц (1922-1982) фильмом «След Сокола» начал свою серию вестернов, снятых совместно с СССР, в которых хорошие индейцы боролись со злобными бледнолицыми («Апачи», «Ульзана»). Все эти три вестерна вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Пограничная зона между Мексикой и США. Вождь индейцев Ульзана борется с жестокими и коварными бледнолицыми…

Кинокритик Ромил Соболев (1926-1991) писал об «Апачах» в «Спутнике кинозрителя» в целом позитивно:

«Представлять фильм Гойко Митича и Готфрида Кольдица трудно, ибо его можно назвать очередной серией из уже знакомых нашим зрителям рассказов о том, как шли «индейские войны», представлявшие из себя подлинный геноцид в отношении аборигенов Северной Америки, и как мужественно защищали в безнадежных условиях свою свободу и свое достояние индейские племена. Гойко Митич снова исполняет главную роль — на этот раз благородного вождя апачей, и он же выступает в качестве сценариста. Понятно, что от этого спортсмена, отличного наездника и стрелка зависит успех подобного рода картин.

И, как известно, Митич пользуется популярностью у зрителей, преимущественно, конечно, молодых. «Апачи» исторически критики не выдерживают — правительство никогда скальпы не скупало.

Но основные черты ограбления и уничтожения индейцев фильм отражает правильно. Белые пришельцы из северных и восточных штатов действительно не считали индейцев за людей и уничтожали их самыми изощренными способами. Впрочем, об исторической достоверности фильмов типа «Апачи» речь и не идет. Определенный интерес представляет лишь форма и направленность этих картин, ведь в сущности — перед нами не что иное, как вариация жанра вестерна» (Соболев, 1974). Соболев Р. Апачи // Спутник кинозрителя. 1974. № 9.

У «Апачей» немало поклонников и сегодня:

«Да было время…, теперь все смотрится довольно наивно, но из памяти героев вчерашних дней не вычеркнуть, а Гойко Митич был тогда покруче нынешних суперменов» (Андрей).

«В фильме много захватывающих эпизодов, что и заставляло несколько раз пересматривать эту ленту в детстве» (А. Гребенкин).

«На удивление, фильм понравился. Думал, что увлечение индейскими кинокартинами прошло в детско-юношеском возрасте. Смотрел с большим интересом, так бывает редко. Фильм спокойный, обстоятельный» (Норд).

Одиночное плавание. СССР, 1986. Режиссер Михаил Туманишвили. Сценарист Евгений Месяцев. Актеры: Михаил Ножкин, Александр Фатюшин, Сергей Насибов, Нартай

Бегалин, Виталий Зикора, Арнис Лицитис, Николай Лавров, Вероника Изотова и др. **40,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Туманишвили (1935–2010) за свою творческую карьеру поставил два десятка полнометражных игровых фильмов и сериалов, в основном – остросюжетных, три из которых стали хитами («Одиночное плавание», «Ответный ход», «Случай в квадрате «36–80») и вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В год выхода «Одиночного плавания» на экран кинокритик Юрий Богомолов (1937-2023) с легкой иронией писал так: «Не стану говорить о том, чего нет в ленте, – о сложных, выпуклых характерах героев, как положительных, так и отрицательных. На экране – живые олицетворения добра и зла, света и тьмы. Силы добра опоэтизированы и в умеренной степени индивидуализированы Михаилом Ножкиным и Александром Фатюшиным. Силы зла демонизированы. ... Такая наглядность в освещении персонажей имеет свои преимущества. Сразу видно: «кто есть кто». Сразу можно отличить праведника от преступник, что для зрелища, где доминирует динамика интриги и действенность поступка, немаловажно» (Богомолов, 1986: 1).

В XXI веке кинокритик Денис Горелов отозвался об этой ленте куда более хлестко: «Фильм «Одиночное плавание» увенчал серию героических хроник военкора «Известий» Евгения Месяцева, экранизируемых сначала Андреем Малюковым («В зоне особого внимания»), а после Михаилом Туманишвили («Ответный ход», «Случай в квадрате 36–80»). ... Началось все с того, что несколько плохих парней задумали потрепать советскую эскадру и спровоцировать ядерный конфликт, а несколько хороших парней случайно проплывали мимо на крейсере № 703. Переоблачившись в камуфляж, трое усатых с одним безусым пошли мир спасать, как казаки из популярной мультсерии Владимира Дахно. Как они метали ножи из–за пазухи, как палили в люки ракетных шахт и вырубали питание пусковых установок на радость мирным гражданам! Как отлегало от сердца у наэлектризованного последними новостями населения! ... нельзя не оценить джентльменскую корректность сценарной интриги. В тот момент, когда полуголый оклахомский Тарзан резал глотки русским десантникам в «Рэмбо–II» (1985), а бравые соколы из «Top Gun» (1986) валили в Атлантику целые эскадрильи МиГов, нарезной квартет Шатохина пускал кровь всего–навсего чокнутым отморозкам, вышедшим из повиновения Пентагона. И уж ни в какое сравнение картина не шла с одновременно вышедшей психопатологической сагой «Красный рассвет» (Горелов, 2018).

Рецензия еще одного российского кинокритика – Евгения Нефедова – была более сдержанной по тону: «Там, где заокеанским пропагандистам приходилось изощряться и напрягать фантазию, неприкрыто выдумывая разные гнусности (принуждение пленных американцев к игре в «русскую рулетку», неприкрыто расистское отношение советских военных советников к вьетнамцам, пытки электричеством и крысами и т.д.), наши соотечественники обошлись, скажем так, почти фактами. Ведь никто не станет отрицать существование директивы Совета национальной безопасности № 10/2, посвящённой тайным операциям. И кто–то ... наверняка был причастен к карательным операциям в Индокитае. Главное же, не кажется надуманной мотивация представителей элиты США, извлекающей огромную прибыль из непрекращающейся «гонки вооружений». Даже выход из–под контроля майора – ситуация внештатная, но тоже, увы, не невероятная... Естественно, широкая аудитория пришла в восторг..., с удовольствием убедившись, что броня наша по–прежнему крепка, а корабли, как и танки, – быстры» (Нефедов, 2018).

Отзывы зрителей XXI века на «Одиночное плавание», как и во многих иных случаях, когда дело касается войны и армии, делятся на просто ностальгично–восторженные и на мнения придирчивых «правдоподобников», для которых самое важное – реализм военной формы и техники, показанной в фильме:

«Один из лучших отечественных боевиков периода развитого социализма. Именно в этом фильме в полной мере воплотилась самая выигрышная черта советского кинематографа – патриотизм, основанный на фактуре. Красиво. Зажигательно. Обаятельно и "по–советски наивно". А главное – актуально» (Олег).

«Туманишвили был Мастером с большой буквы. «Ответный ход», «Случай в квадрате» 36–80», «Одиночное плавание» крутили на детских сеансах, в армейских кинозалах ну, и в

кинотеатрах был аншлаг. ... такое кино хорошо воспитывало. И оно было правильным – без хамства и перебора с кровищей. Сейчас в армии появляется современная, красивая, грозная техника, и подобные фильмы сослужили бы хорошую службу государству. Но никто не снимает» (Роботрон).

«С первых кадров, с первых минут просмотра будет очевидно, что по сравнению с уровнем современных "3D–боевиков" – это просто натурный шедевр! Блестящая игра актеров, художественно богатая и яркая постановка, которая прекрасно смотрится даже сейчас, выгодно отличает этот фильм от "плеяды" безликих спецэффектных поделок, а–ля Ф. Бондарчук, создаваемых в "независимой России" в период с начала 2000–х, и по настоящее время, и вызывающих эмоции только количеством млн. долларов, "освоенных" на съемках этих "калифов на час"! (Х. Мантефель).

«В детстве смотрел с удовольствием, тогда очень понравился. Просмотр в кинотеатре впечатлил. Но со временем, особенно, когда стал всерьез заниматься военной историей, стал замечать откровенные косяки и ляпы. В какую униформу одеты американцы –непонятно, правда головные уборы «зеленых беретов» – реальные, даже с эмблемами сил специальных операций. С экипировкой и вооружением – вообще, ужас! Западногерманские G3, попытка сделать подобие M16 из германских «Штурмгеверов» периода Второй мировой, чешские пистолеты–пулеметы, чешские ручные пулеметы ZB–26/30. Только у Харрисона американский самозарядный карабин Гаранда M1» (Денис).

Воры в законе. СССР, 1988. Режиссер и сценарист (по мотивам рассказов Ф. Искандера) Юрий Кара. Актеры: Анна Самохина, Валентин Гафт, Владимир Стеклов, Борис Щербаков, Арнис Лицитис, Зиновий Гердт, Амаяк Акопян и др. **39,4 млн. зрителей за первый год демонстрации (по другим данным – 36,5 млн. зрителей).**

Режиссер Юрий Кара поставил 11 полнометражных игровых фильмов, из которых только «Ворам в законе» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Когда смотришь фильм Юрия Кары «Воры в законе», кажется, что он воспользовался «Чегемскими рассказами» Фазиля Искандера только для того, чтобы дать царящему на экране криминальному китчу солидную литературную «крышу». Ведь несмотря на актуальность темы (разоблачение отечественной мафии, коррупции, рэкета и т.д.), картина настолько далека от жизненной правда и тонкой иронии Искандера, что иные эпизоды вызывают ощущение пародийности.

Может быть, именно в пародийном ключе и следовало снимать эту кроваво-мелодраматическую историю? Тем паче, что эпизоды с участием Валентина Гафта (главарь мафии) и Зиновия Гердта (адвокат) сыграны, пожалуй, вполне пародийно, с отличными комедийными деталями, намеками на «Крестного отца» и тому подобные нашумевшие гангстерские ленты.

Но, увы, натужный гротеск, актерский «наигрыш», пережимы роковых страстей всех остальных сцен никак не совпадают с пародийными намеками Гафта и Гердта.

Скажите, ради Бога, в какой пародии уместна, к примеру, сцена, где автомобиль на полной скорости давит коляску с младенцем, причем, на глазах у обезумевшей матери?

Если же на минуту допустить, что Юрий Кара хотел поставить картину, всерьез раскрывающую проблему, то как это совместить с однозначной плоскостью характеров персонажей, с полным отсутствием психологических нюансов, с бьющей через край эпатажной эффектностью ракурсов и цветовых решений?

Нет слов, Юрий Кара сделал ленту массового успеха, так как вполне профессионально вычислил некую среднеарифметическую составляющую западных боевиков класса «Б»: всесильный герой, красотка в модных нарядах или без оных, драки, перестрелки, автопогони, тревожная музыка, бьющие через край эмоции, минимум диалогов и т.д. и т.п. Если его авторский расчет имел в виду только это, то он оказался верным. Но тогда нужно честно сказать, что искусство здесь ни при чем...

«Воры в законе» – бесспорно, один из самых нашумевших перестроечных фильмов, вызвавший споры и среди кинокритиков, и среди зрителей.

В год выхода фильма в прокат, увы, очень рано ушедший из жизни кинокритик Алексей Ерохин (1954–2000) посчитал, что «разборчивые киноклубмены с «Золотого

Дюка», брезгливо навесив на «Воров в законе» уничижительную табличку «ККК» (конъюнктура, коммерция, кич), предложили тем самым чрезвычайно эффектный рекламный ярлык для этой ленты. На месте кинофикаторов я бы ради паблисити так и малевал на афишах сию хлесткую триаду. Дешево и сердито. Потому что конъюнктура, коммерция и кич — это как раз то, чего и жаждет зритель от кинематографа. И потому что конъюнктура, коммерция, кич — это как раз то, чем, в частности, и призван заниматься кинематограф. ... Юрий Кара действительно камикадзе: он решил поработать на ту вечно позорную область искусства, что именуется массовой культурой. Которая и есть конъюнктура, коммерция, кич. «ККК». ... А как же, спросите, высокое искусство?! Подлинная культура?! А нормально. Наличие Шнитке не отрицает существования Пугачевой. ... Есть проза— и есть беллетристика. Есть симфония — есть шлягер. Искусство «для бедных»? А почему бы и нет? Коли иное «не по карману» — в силу ли политического режима в культуре, ввиду ли слабости культурного обеспечения общества» (Ерохин, 1989).

Иванова Наталья в журнале «Искусство кино» подошла к «Ворам закона» с точки зрения законов экранизации: «Проза Фазиля Искандера вроде бы проста для восприятия и интерпретации. Но попробуйте ее внятно проанализировать! Задача очень и очень нелегкая – сама пыталась (и продолжаю). Проза эта словно ускользает, протекает между пальцами аналитика. ... Но сложную, неоднозначную, подлинно художественную и социально неравнодушную мысль Искандера кино превратило во вполне однозначный боевик. Стереоскопическая реальность адаптирована в открытку. Глянцево–открыточное восприятие заявлено с первых же кадров... но до высот подлинной пародийности «боевика наоборот» фильм, увы, не поднялся. По закону адаптации (а именно по этому пути последовали создатели фильма) глубина психологии, горечь авторской мысли подменяются нарастанием внешнего действия, нагнетанием событийности. ... Эта бесконечная карусель событий, происшествий, приключений, втиснутых в «каркас», взятый из рассказов Искандера, подменила то, ради чего они и были написаны, – глубокую грусть по утерянной человечности. ... Разоблачение коррупционности, мафиозности оборачивается любованием красивой жизнью мафии» (Иванова, 1989: 82–86).

В XXI веке кинокритик Денис Горелов, напоминающий по своему лихому стилю скончавшегося на пороге этого века Алексея Ерохина, прошелся по «Ворам в законе» не менее круто: «На «Ворах» не отоспался только ленивый — притом никто не объяснил, чем плох кич, тем более на фестивале зрелищного кино. Кара любовно собрал всю мифологию знойного южного бандитизма: белые «тройки» с бабочкой и белые «Волги» с нулевыми номерами, пиковые крали босиком и в алых лохмотьях и черные генеральские парабеллумы с инкрустацией, шоссейные гонки под «Кармен–сюиту» Бизе—Щедрина и сбитые коляски с младенцами, утюги на волосатых индивидуально–трудовых животах и отпиливание ножовкой собственной прикованной руки — то был блатной романс высшей пробы, мурочка с выходом, гоп–стоп–опа–Америка–Европа. ... При этом фильм на самом деле был на редкость дурным. ... Тем не менее, если завести на американский манер хит–лист «Плохие фильмы, которые мы любим», «Воры в законе» непременно займут в нем одно из первых мест. Мы любим «Воров»: за красное платье, удар шиной по спине, наперсточников и телохранителей в майках Boss, за весь этот неповторимый копеечный шик первых летних кафе под зонтиками, за унесенную ветром восьмидесятническую роскошь для бедных: Пицунда, рыжие пластмассовые стулья, шампанское по 8.50 и Макаревич из динамиков. За наивный пафос очищения и девичьи грезы о красивой гангстерской жизни, которые у многих, на их беду, сбылись. Это уже никогда не вернется. Публичность убила воровскую легенду... а фильм «Воры в законе» стал памятником буйной эпохе первоначального накопления капитала и господствовавшим тогда представлениям о честном воре, благородном хищнике, санитаре леса, который кучеряво живет и никогда котенка не обидит» (Горелов, 2018).

Современник Дениса Горелова, кинокритик Евгений Нефедов написал о «Ворах в законе» более традиционно: «Надо сказать, Юрий Кара не обманул ожиданий широкой публики. Какой там «Спрут»?! У нас, оказывается, есть собственная организованная преступность (с феноменом «воров в законе»), облюбовавшая живописные южные городки, безбедно существующая на поборы с так называемых цеховиков, прикормив местные власти, правоохранительные органы, даже врачей. Периодически намечаются разборки – и тогда не избежать погонь по серпантинам, перестрелок, убийств, пыток. Простым парням,

бывшим десантникам, приходится буквально сражаться за право поработать барменом с продажными блюстителями закона, а честный следователь, инициировав вопрос о борьбе с коррупцией, сам попадает за решётку (и погибает). Под занавес же следует душераздирающая (накалу страстей могли бы позавидовать творцы индийских мелодрам!) сцена расправы отца над гулящей дочерью, позорящей род. Как говорится, полный набор. ... Режиссёр–кинодраматург действительно, прикрывшись авторитетом видного писателя..., не слишком стеснял себя в выразительных средствах, бил на эффект, не брезговал эпатажем... (Нефедов, 2016).

Зрители XXI века спорят об этом фильме и сегодня:

«Фильм – великолепный! Замечательный, отлично снятый! Фильм моей юности! Готова пересматривать его вновь и вновь» (Татьяна).

«В год, когда вышел этот фильм, я, вообще, долгое время буквально заставляла себя посмотреть его. Я знала его содержание только по рассказам друзей, и мне он показался каким–то очень мрачным, темным, даже жутким. Тогда, в год выхода фильма, я была молоденькой 19–ти летней мамой, поэтому всячески пыталась оградить себя от дикой сцены с коляской и потому, наверное, после просмотра у меня осталось от него тяжелое, гнетущее впечатление. Я не понимала восторгов по поводу Риты, мне она показалась очень неприятной и вульгарной особой, не понимала людей, которые ее оправдывают» (В. Никитенко).

«Претензии к режиссеру по прошествии двадцати лет со времени создания фильма и попытки рассматривать фильм как документальный или морализаторский, а равно и попытки огораживать светлый образ исходных текстов (хотя, насколько понимаю, фильм создавался не без ведома уважаемого Фазиля Искандера) от любых попыток интерпретации – думается, это настолько же трогательно, насколько и желание сразу въехать в тонкости рыночной экономики Запада простому советскому работяге на закате Союза. Фильм тоже трогателен, и художественных достоинств не лишен, скорее, напротив. Но следует учитывать, что сделан он был во время, когда все ломалось, и это не могло не отразиться в нем. Да, китч присутствует... Да, несколько дубоват, быть может. Но и красивые ходы есть. И грань смешного и страшного сохранена. А то, что в фильме задокументировано, если так можно сказать, само время, – дорогого стоит. Собственно, ради этого духа времени и пересматривала. Но кто не хочет быть внутри, тот останется снаружи» (Рита).

Вооружен и очень опасен. СССР–Румыния–Чехословакия, 1978. Режиссер Владимир Вайншток. Сценаристы Владимир Вайншток, Павел Финн (по мотивам произведений Ф.Б. Гарта). Актеры: Донатас Банионис, Мирча Верою, Людмила Сенчина, Мария Плоае, Леонид Броневой, Лев Дуров, Всеволод Абдулов, Альгимантас Масюлис, Сергей Мартинсон, Олег Жаков, Талгат Нигматулин и др. **39,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер и сценарист Владимир Вайншток (1908–1978) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Дети капитана Гранта», 1936; «Остров сокровищ», 1937; «Всадник без головы», 1973, «Вооружен и очень опасен», 1978) вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

События фильма «Вооружен и очень опасен» разворачиваются в XIX веке на Дальнем Западе. Это история старателя Конроя, нашедшего на своем участке нефть...

Мнения сегодняшних зрителей об этом фильме, как обычно, резко расходятся:

«За»:

«Интересный фильм, попытка создать советский вестерн... Таким опытным актерам, как Банионис, Дуров, Броневой, Мартинсон да и, пожалуй, певице Сенчиной удалось создать яркие, в чем–то противоречивые образы» (А. Гребенкин).

«Иногда пересматриваю этот фильм из–за трех актеров, которыми просто любуюсь в этом фильме: Мирча Верою, Мария Плоае, Людмила Сенчина. В рассказах Гарта люблю его героя Джека Гемлина, и Мирча Верою в моем представлении именно такой, каким должен быть герой вестерна: умен, храбр, благороден, красив. И в пару ему так же хороша его подруга, яркая и темпераментная, в исполнении Марии Плоае. Сенчина здесь блистательно хороша» (НВЧ).

«Роль Сергея Александровича Мартинсона небольшая, но это просто крупный бриллиант в фильме. ... он фактически воплотил в себе те образы, которые часто попадались в советской печати того времени. Так в старых журналах "Крокодил" собирательно изображали "мировой империализм" и "акул капитализма", причем даже лица на этих карикатурах были почти такие же. Но если смотреть со стороны – то это никакая не карикатура, образ настолько глубок, что иногда просто становиться страшно» (Смотрящий).

«Против»:

«"Совместное производство" видно довольно отчётливо. Про этот фильм смело можно сказать: "у семи нянек дитя без глазу". Сюжетная линия с Гемлином и его "любовью" вставлена так топорно, что кажется, что эти сцены снимались кем–то и где–то очень далеко, а потом механически вставлялись в общий сюжет» (Сергей С.).

«Наш вестерн про них. Это не очень интересно... Могло быть и много лучше, но кастинг неточен до крайности» (Ф.М.Б.).

«Классический дешевый музыкальный вестерн советских времен» (В. Улин).

Опасные гастроли. СССР, 1970. Режиссер Георгий Юнгвальд–Хилькевич. Сценарист Михаил Мелкумов. Актеры: Владимир Высоцкий, Ефим Копелян, Лионелла Пырьева, Николай Гринько, Иван Переверзев, Георгий Юматов, Николай Федорцов, Владимир Шубарин, Рада Волшанинова, Николай Волшанинов, Эльвира Бруновская, Борислав Брондуков и др. **36,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Юнгвальд–Хилькевич (1934–2015) известен зрителям прежде всего своими «мушкетерскими» фильмами, но и его фривольные «Опасные гастроли» имели большой успех. И, разумеется, не только из–за легкого водевильного жанра, но и из–за бенефисного участия и песен Владимира Высоцкого. За время своей долгой кинокарьеры Георгий Юнгвальд–Хилькевич поставил 22 фильма, два из которых («Опасные гастроли» и «Дерзость») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Приключенческая музыкальная комедия «Опасные гастроли» в свое время стала лидером не только кассовых сборов, но и уничтожающих откликов отечественной прессы. В чем только не обвиняли картину Юнгальд-Хилькевича — в пропаганде дурного вкуса, в опошлении светлых революционных идей и т.п.

Сегодня фильм смотрится как слегка припудренное «идеологической обязаловкой» шоу одного актера — Владимира Высоцкого. Его подпольщик, он же звезда варьете Бенгальский, артистичен, музыкален и обаятелен. И ей богу, поклонникам Высоцкого и тогда, и тем паче сегодня, меньше всего хотелось думать о марксистской подкованности Бенгальского.

Зато песни Высоцкого, прозвучавшие в «Опасных гастролях», популярны и по сей день.

Бесспорно, «Опасные гастроли» — не «Кабаре» и не «Кордебалет». Но ради Высоцкого фильм всё же стоит посмотреть...

В отличие от зрителей советская кинематографическая общественность встретила «Опасные гастроли» весьма враждебно.

Журнал «Искусство кино» в лице известного режиссера «правильных» революционных фильмов Ефима Дзигана (1898–1981) писал об этом фильме так: «Персонажи фильма просто не имеют права называться большевиками. С тем же «основанием» их можно было бы именовать эсерами или анархистами: нам неведома идейная позиция этих «героев», мы ничего не знаем о цели их якобы революционных действий ... основным содержанием фильма стала именно программа кабаре — многочисленные эстрадные номера, при этом крайне сомнительные по своему характеру и вкусу. Думается, что сам факт такого рода сочетания темы «революционного большевистского подполья» с канканно–шантанным материалом, занимающим в метраже фильма явно доминантное положение, может, мягко говоря, в лучшем случае удивить своей бестактностью. ... успех картины у некоторой части зрителей ни в коей мере не может ослабить нашего негодования по поводу появления такого фильма. Его идейно–художественные пороки несомненны, и оттого, что он «делает кассу», мера нашей тревоги лишь возрастает. ... создание противоестественного гибрида высокой, благороднейшей темы

революционной борьбы с дешевым материалом шантанной экзотики только компрометирует самую тему, подрывает к ней доверие, опошляет понятие героического» (Дзиган, 1970: 100–103).

В постсоветские времена «Опасные гастроли» вновь стали предметом анализа кинокритики, но в ином ракурсе.

К примеру, С. Кудрявцев обратил внимание на «двойное дно» «Опасных гастролей»: «Действительно, эту картину можно счесть дурной по вкусу, сомнительной по своему интересу к кафе–шантану и спекулятивно использующей революционную тематику. ... (но) история подпольщика, открывшего в Одессе в конспиративных целях кафе–шантан, ныне неожиданно кажется одной из самых диссидентских в советском кино. Поскольку под видом историко–революционной картины о борьбе за установление Советской власти на Украине постановщику ловко удалось по–своему повторить трюк главного героя и провести начальство – на самом–то деле, все эти девочки из кабаре и песни полуопального певца с Таганки волновали Юнгвальд–Хилькевича сильнее, чем наспех и опереточно представленные действия «р–р–рэволюционэров» (Кудрявцев, 2007).

А кинокритик Евгений Нефедов нашел в «Опасных гастролях» иной подтекст: «Можно понять некоторых кинематографистов и критиков старшего поколения, воспитанных на более, скажем так, серьёзных, проникнутых высоким пафосом историко–революционных лентах. ... Выступления прекрасных полуобнажённых танцовщиц, вызывающие лёгкое смущение у почтенной публики, душераздирающие цыганские романсы, замечательные песни шансонье Бенгальского ... – всё это занимает слишком много экранного времени, чтобы служить лишь фоном. ... Но именно данный аспект привносит в экранные перипетии весьма, прямо скажем, неожиданный подтекст. Ведь для кого служат приманкой яркие, с толикой эпатажа, забавные или сентиментальные песенки? Кто попался на удочку бездумных развлечений, кого прельстила богемная атмосфера? Это невольно воспринимается ещё одним, косвенным свидетельством морального разложения элиты Российской империи, которой становилось труднее противостоять революционерам в борьбе за общественное мнение. Мысль прозвучала весьма актуально для СССР конца 1960–х, в адрес которого со стороны западных леваков примерно тогда начали раздаваться обвинения в «буржуазном перерожденчестве» (Нефедов, 2017).

Что касается сегодняшних зрителей, что их мнения четко разделяются на «за» и «против».

«За»: «Пожалуй самый удачный фильм режиссёра Юнгвальда–Хилькевича (если не считать "Трёх мушкетёров"). Этот фильм запомнился только за счёт замечательных песен Высоцкого и бесподобной игры Копеляна в отрицательной роли (в данном случае он изображает шефа жандармов Бобруйского–Думбадзе)» (Гена).

«Против»:

«А по–моему фильм просто неудачный – и идея (через канкан в революцию, а, скорее всего, просто канкан), и режиссёрское воплощение этой идеи и ходульная, совершенно неестественная игра актеров, включая и Высоцкого, который может быть и неплохо пел одесские куплеты "Дамы, господа, других не вижу здесь..."... Фильм останется памятником своего времени, когда голые ножки можно было показывать только в прожекторе прогрессивных идей» (А. Елисеев).

«Весьма душещипательная история о том, как абсолютно весь коллектив варьете с лёгкостью, между танцами с песнями занимается массовой перевозкой нелегальной литературы, причём легко обманывают глупых и наивных полицейских. Все нелегальные делишки творятся так, между делом. Сюжет, прямо сказать, высосан из пальца. Да и Высоцкий наивно сыграл далеко свою не лучшую роль» (И. Синько).

«Зачем было к этому посредственному водевильчику прикручивать "революционную составляющую"? Подарок старомозгим цензорам? Смешно и надуманно смотрится, как в паузах между театрализованными номерами "борцы с царизмом" сгружают партлитературу. Совершенно ни к чему это фильму, не о подпольщиках он. Оставили бы только номера – получился бы неплохой музыкальный фильм» (А. Корнеев).

Отряд особого назначения. СССР, 1980. Режиссер Вадим Лысенко. Сценаристы Рудольф Отколенко, Василий Решетников. Актеры: Леонхард Мерзин, Павел Ремезов, Леонид Шумский, Улдис Пуцитис, Элгуджа Бурдули, Сергей Иванов, Марина Трошина,

Юрий Пузырёв, Ольгерт Кродерс и др. **36,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Иногда может казаться, что в СССР популярными становится фильмы исключительно мастеров развлекательных жанров (Л. Гайдай, Э. Рязанов и др.). Однако это далеко не всегда было так.

К примеру, Вам о чем–то говорит фамилия режиссера Вадима Лысенко? А ведь он поставил 14 фильмов, большинство из которых сегодня никто и не вспомнит...

Большинство, но не все – военный боевик В. Лысенко под завлекательным названием «Отряд особого назначения» зрители помнят и сегодня. Но это и понятно, так как это единственный фильм Вадима Лысенко, сумевший со своими 36,3 млн. зрителей войти в число 150 самых кассовых фильмов СССР.

Журналы «Искусство кино» и «Советский экран» фильм предпочли не заметить, не удостоив его даже маленькой рецензией.

А вот зрители спорят о фильме до сих пор:

«За»:

«Отличный фильм! Огромное спасибо всем, кто принял участие в создании этого великолепного фильма!» (А. Горин).

«Фильм прекрасный, повествующий о героизме советских разведчиков. Очень жалко Сашу, который погибает в самом конце фильма от пулей проклятых фашистов» (Улан).

«Хотелось бы отметить великолепную режиссёрскую и операторскую работу а также убедительно показанный интернационализм в годы войны. Конец фильма особенно сильный – когда по очереди показывают всех героев принимавших участие в этом боевом задании» (Миша).

«Против»:

«По–моему, один из самых слабых военно–приключенческих фильмов. Схематичные герои, куча всевозможных ляпов и вообще клюква очень–очень развесистая» (Б. Нежданов).

«Фантастика! Когда актер Э. Бурдули прыгает в озеро прямо с летящего самолета и без всяких парашютов (чтобы фашисты не засекли купол такового!) – начинаешь удивляться. Когда наши спортсмены–разведчики из спортивных пистолетиков запросто расстреливают роту вооруженных до зубов немецких автоматчиков со злыми овчарками (их тоже всех постреляли), и все убегают от погони живыми и без единой царапины, то просто дух захватывает от изумления!

Ну, а когда из спортивного лука стрелами убивают немецкий патруль на своем пути, а оставшихся в живых избивают до полусмерти боксерскими приемами... – продолжаешь удивляться! И напоследок, взяв у немцев броневик, по пути расстреливая погоню, ... группа спортсменов–диверсантов прибывает на место назначения и геройски выполняет задание. Удивляться перестаешь...» (И. Синько).

Сказ про то, как царь Петр арапа женил. СССР, 1976. Режиссер Александр Митта. Сценаристы Юлий Дунский, Александр Митта, Валерий Фрид. Актеры: Владимир Высоцкий, Алексей Петренко, Иван Рыжов, Михаил Кокшенов, Ирина Мазуркевич, Евгений Митта, Семён Морозов, Валерий Золотухин, Михаил Глузский, Олег Табаков и др. **35,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Митта поставил 15 полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Экипаж», «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», «Москва, любовь моя», «Друг мой, Колька!», «Точка, точка, запятая...») вошли в тысячу самых кассовых советских фильмов.

В 1970–х «Искусство кино» уже не могло себе позволить дискуссий о фильмах «забронзовевших» режиссеров. Но А. Митта к таким не относился, к тому же «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» был снят в откровенно условном жанре, поэтому в 1977 году журнал такого рода дискуссию организовал.

Правда, никакой дискуссии о «Сказе...» могло бы и не быть, если бы известный писатель М.А. Шолохов (1905–1984) посмотрел этот фильм в год его создания, а не два года спустя... Во что писал по этому поводу ярый противник фильма С.Н. Семанов: «Давно

позабытый фильмик про царя Петра и его арапа вызвал по выходе в 1976 году большой, хоть и негласный, скандал. Режиссер А. Митта (Рабинович) единственным наследником Петра Великого показал его арапа в исполнении Владимира Высоцкого. Суть картины очевидна: в дикой России только нерусский человек может быть умным и благородным. Сценарий слепили опытные драмоделы Ю. Дунский и В. Фрид, а взвинченную музыку сочинил А. Шнитке – будущий великий гений, а тогда лишь скромный лауреат Госпремии имени Н.К. Крупской. Русофобское то киноизделие было настолько открытым, что вызвало многочисленные письменные протесты. В августе 1977 года автор данной книги привез эти материалы к Шолохову в Вешенскую, писатель очень ими заинтересовался» (Семанов, 2006).

М.А. Шолохову фильм, надо думать, не понравился, однако, выразить свое мнение в письменном виде классик советской литературы не спешил, а послал свое гневное письмо Л. Брежневу только в марте 1978 года, когда дискуссия о фильме «Сказ о том, как царь Петр арапа женил» в журнале «Искусство кино», к счастью, уже завершилась.

Вот ключевой отрывок из письма М.А. Шолохова на имя Генерального секретаря ЦК КПСС Л. Брежнева от 14 марта 1978 года: «Особенно яростно, активно ведет атаку на русскую культуру мировой сионизм, как зарубежный, так и внутренний. Широко практикуется протаскивание через кино, телевидение и печать антирусских идей, порочащих нашу историю и культуру, противопоставление русского социалистическому. Симптоматично в этом смысле появление на советском экране фильма А. Митты «Как царь Петр арапа женил», в котором открыто унижается достоинство русской нации, оплевываются прогрессивные начинания Петра I, осмеиваются русская история и наш народ» (Шолохов, 1978).

Ощутимой реакции властей на это письмо не последовало. Основная причина тому, видимо, в том, что к моменту получения Л.И. Брежневым письма из станицы Вешенской фильм «Сказ о том, как царь Петр арапа женил» уже широко прошел по всем экранам страны, и запрещать его постфактум уже не имело никакого смысла, так как такого рода действия были бы ярким свидетельством того, что власти «проморгали» выход на экран «идеологически вредного» произведения… На дальнейшую профессиональную карьеру А. Митты письмо М.А. Шолохова также не повлияло: вскоре после премьеры «Сказа…» А. Митта снял свой главный хит – «Экипаж».

Но вернемся к дискуссии о «Сказе…» на страницах журнала «Искусство кино» 1977 года.

В зачине своей рецензии Игорь Золотусский отметил, что «некоторая игра воображения стала заметна в нашем кино. Ставят фильмы–пародии, фильмы–фантазии. Булгаковская «чертовщина» проникла и на экран: недавно я видел фильм, где черный Кот курит сигарету – совсем, как в «Мастере и Маргарите». Одним словом, кино надоела реальность, оно просовывает голову в сказку, в неизвестность» (Золотусский, 1977: 58). А далее – перекинул мостик непосредственно к «Сказу…», упрекнув его в разностильности и жанровой размытости: «В «Сказе» Ганнибал принужденно благороден. Петр принужденно величествен, как порой принужденно смешны и боярские сынки. Смех слишком скашивается в одну сторону, другая сторона остается отрезвлено голой, и ни В. Высоцкий (который хорош в иронических сценах), ни А. Петренко (который, вероятно, был бы хорош в эпопее о Петре) не знают, что делать, что играть. У А. Петренко по крайней мере есть образец – Николай Симонов, и он волей–неволей подражаем ему» (Золотусский, 1977: 62).

Рассматривая «Сказ…» как неудачную стилизацию, И.П. Золотусский подчеркнул, что талантливая «стилизация требует не только верности пародируемому источнику, но и блеска подделки – блеска, который затмевал бы сам подлинник и создавал иллюзию полного торжества над ним. Обаяние стилизации в ее двусмысленности, в неумышленном балансировании на грани серьезности и насмешки» (Золотусский, 1977: 63).

И. Розенфельд, напротив, посчитал, что «в последовательности, в чувстве жанра А. Митте не откажешь. Более того: на мой взгляд, он сумел решить сложнейшую задачу, введя в условное «действо» царя Петра, не нарушив при этом ткани повествования, цельности фильма и, в то же время, – не превратив государя в марионетку» (Розенфельд, 1977: 48).

В похожем ключе была написана и рецензия кинокритика А.И. Липкова (1936–2007), настаивавшего на том, что «не дело лубка давать всесторонний, психологически и исторически глубокий анализ» (Липков, 1977: 67).

Зато Л. Онышко был еще категоричнее И. Золотусского: «Несмотря на талант и усилия авторов, скоро замечаешь, что образ Петра не вписывается в избранную стилистику картины. Не нужен он здесь, не для этого фильма этот персонаж. Есть ведь понятия, образы, с которым не шутят» (Онышко, 1977: 49).

Жестче всех в полемике был Юрий Селезнев (1939–1984), посчитавший, что «вопреки авторской установке на веселость фильм в целом все–таки скучен, ибо однообразен. ... Главная причина художественной несобранности фильма заключена, на мой взгляд, в искусственности его внутренней идеи, выступающей в виде схемы» (Селезнев, 1977: 91).

В итоге журнал «Искусство кино» дал возможность литературным и кинокритикам высказать разные точки зрения, доказав тем самым, что даже в самые «застойные» времена всегда можно найти плацдарм для дозволенной цензурой полемики...

Большинству сегодняшних зрителей «Сказ о том, как царь Петр арапа женил» нравится:

«Я этот фильм смотрела еще школьницей. Это было что–то необычайное для подростка: и романтика, и юмор, и благородный герой, и царь Петр ("Петр I" А. Толстого уже была моей настольной), и, конечно, любовь» (Е. Юринская).

«Мне лично фильм очень нравится. Не понимаю нападок на историческую достоверность – те же всеми любимые "Три Мушкетера" от истории ой как далеко... Зато в фильме много хороших мыслей, отличные актеры, сам фильм в целом светлый и добрый. Для меня это одна из лучших ролей Высоцкого, потому что тут я в первую очередь вижу образ, а не актера» (Алина).

«Очень странно, что картина, несмотря на "лубочность", оставляет ощущение несомненной правдивости, и исторической, и психологической. Ах, как же умел снимать Митта! Это просто праздник какой–то, как говорил Карабас–Барабас. И Высоцкий тут также хорош, как везде, всегда и во всем он был хорош. В театре – мощный театральный артист, сколько эмоций, пафоса в голосе, в сценическом движении. В кинематографе – ни намека на театральность, чего стоят только кадры с приглашением на белый танец – сколько эмоций сменяют друг друга на лице Ибрагима в течение нескольких секунд! Ну кто из современных может так играть лицом? А голос – сколько интонаций – от нежных, вкрадчивых – до грозных» (Тускарора).

«Очень хороший фильм. Отличный дуэт Высоцкого и Петренко. Конечно, роль Ганнибала не является лучшей работой Высоцкого в кино, но тем не менее сыграна сильно. Хорошо, что Митта не стал снимать в роли арапа настоящего негра (как сначала собирался), а предоставил возможность исполнить роль предка Пушкина великому русскому поэту и барду» (Центровой).

«Мне очень понравился фильм «Сказ про то как царь Петр арапа женил». Эта роль очень подошла Высоцкому. А царь – прямо как настоящий. Действительно, фильм изумительный: декорации, съемки, наряды актеров» (В. Анучугов).

Девочка ищет отца. СССР, 1959. Режиссер Лев Голуб. Сценаристы Кастусь Губаревич, Евгений Рысс (по пьесе Е. Рысса). Актеры: Анна Каменкова, Владимир Гуськов, Николай Бармин, Владимир Дорофеев, Анна Егорова, Евгений Григорьев, Константин Барташевич, Борис Кудрявцев, Евгений Полосин и др. **35,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Лев Голуб (1904–1994) за свою творческую жизнь поставил дюжину фильмов, в основном рассчитанных на детскую аудиторию. Самым популярной стала военно–приключенческая картина «Девочка ищет отца» (1959). В главной роли в этом фильме дебютировала пятилетняя Анна Каменкова, затем ставшая известной актрисой театра и кино. Кроме фильма «Девочка ищет отца» в тысячу самых кассовых советских кинолент у Л. Голуба вошли еще «Дети партизана» и «Полонез Огинского».

В год выхода на экраны фильм «Девочка ищет отца» был принят очень тепло.

Да и уже в XXI веке кинокритик Владимир Лазарев пишет об этой ленте так: «Нет, не прост, был «детский» фильм «Девочка ищет отца»! И вовсе не исчерпывался секрет его феноменального успеха (продан в 90 стран мира и завоевал призы престижных международных кинофестивалей) добрым, с умеренной слезой, сюжетом и удивительно

достоверной игрой детей. И вовсе это не «милая сентиментальная история», как и сегодня иные готовы воспринимать его... Оказалось, что был создан шедевр. При всех немыслимых и непреодолимых цензурных ограничениях. ... Дети – сыграли гениально. 200% достоверности. ... Сейчас Сент–Экзепюри не в моде, но если кратко – это фильм об ответственности за тех, «кого мы приручили». Или о том, что ближним является тот, кому мы оказали милость...» (Лазарев, 2009).

Сегодняшние зрители, как правило, тоже весьма положительно оценивают эту ленту:

«Хороший детский фильм, недавно вновь посмотрел его по телевизору, причем впервые в цвете. Раньше только по черно–белому телевизору смотрел, но слышал, что фильм цветной. Лев Голуб снял немало хороших детских фильмов – "Дети партизана", "Полонез Огинского", "Маленький сержант" и др.» (Б. Нежданов).

«Фильм действительно настоящий. такое кино обязательно нужно показывать в годовщину нашей Победы. некоторые сцены просто пронзительны в своей простоте и правде жизни. сцена с ночевкой в лесу в одиночестве маленькой девочки... Я даже слез не пыталась сдерживать. Всем рекомендую посмотреть!» (Елена).

«Чудесный, любимый с далёкого детства фильм. ... так искренне и естественно сыграть не под силу даже взрослому актёру, а вот 5–летняя Анечка Каменкова смогла. И пусть фильм этот немного наивен и прост, но игра главной героини сделала его неповторимым шедевром» (Ю. Оск).

«Этот замечательный фильм тоже из моего детства. Жаль, его редко показывают по ТВ, как впрочем и другое советское кино для детей. Сколько поколений выросло на этом старом добром кино! Аня Каменкова в этом фильме – просто чудо! Так достоверно сыграть свою ровесницу может только ребенок. Недаром, профессиональные актеры говорят, что в кадре нельзя переиграть детей и животных по причине их органичности и непосредственности» (Малика).

В зоне особого внимания. СССР, 1978. Режиссер Андрей Малюков. Сценарист Евгений Месяцев. Актеры: Борис Галкин, Михаил Волонтир, Сергей Волкош, Игорь Иванов, Анатолий Кузнецов, Александр Пятков, Владимир Заманский, Николай Крюков, Елена Цыплакова и др. **35,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Андрей Малюков (1948-2021) поставил 25 фильмов и сериалов, в основном – остросюжетных («34–й скорый», «Я – русский солдат», «Спецназ», «Диверсант», «Мы из будущего», «МосГаз» и др.). Но главным его хитом остается боевик «В зоне особого внимания». Всего в тысячу самых кассовых советских кинолент у него вошло два фильма («В зоне особого внимания» и «34–й скорый»).

В год выхода этого фильма в кинопрокат журнал «Советский экран» справедливо писал, что «основные достоинства фильма «В зоне особого внимания» – захватывающий динамизм, постоянный накал действия, ощущение подлинности наблюдаемого» (Борисов, 1978: 7).

Кинокритик Нина Игнатьева (1923–2019) в журнале «Искусство кино» оценила фильм более сдержанно, отметив, что «в морально–психологическом плане конфликт этот разработан несколько поверхностно, здесь можно было добиться большей глубины, если не на уровне сценария, то обязательно на уровне фильма. Но режиссура, наметив эту линию картины в общих ее контурах, основное внимание уделяет жанровым особенностям ленты – стремительному развороту событий, их динамике, трюковым съемкам и, конечно же, самой организации военного поиска, изображению военной мощи» (Игнатьева, 1978: 64).

В XXI века рецензии кинокритиков на фильм «В зоне особого внимания» по–прежнему концентрировались на его остросюжетности.

С. Кудрявцев писал об «условной и откровенно придуманной игре в приключенческий жанр, которую не без азарта и занимательности устроили создатели современного боевика о буднях и ратной учёбе солдат и офицеров Советской Армии. ... "В зоне особого внимания" до сих пор увлекает свежестью, непосредственностью, даже смекалкой и хитроумностью в подходе, без крена в откровенную сочинённость

залихватских приключений. ... Но, пожалуй, самое ценное заключается в том, что картина не лишена иронии и даже остроумия» (Кудрявцев, 2007).

Аналогичного мнения придерживается и кинокритик Евгений Нефедов, считающий, что «мастерство двух дебютантов в большом кинематографе, бесспорно, поражает. Залихватски приключенческая составляющая не исключает ни высокого пафоса, ни, наоборот, тонкой иронии, с которой в первую очередь обрисованы действия «Северных», тоже продуманные, высокопрофессиональные, но... неизбежно уступающие непредсказуемым и отчаянно смелым поступкам разведгруппы» (Нефедов, 2017).

Правда, кинокритик Денис Горелов иронично отметил, что «выбор на роль командира группы гвардии лейтенанта Тарасова «компактного» самбиста–каратиста, актера театра на Таганке Бориса Галкина был попаданием в яблочко. Попрыгучий мячик–лейтенант пританцовывал, бесился, валял дурака и отлично выглядел в полосатой маечке с автоматом–складнем через шею коромыслом. ... Это был первый военно–патриотический реванш после многолетнего господства самиздата, вражьих голосов и легенд о прапорщицкой дури, первая своевременная контрпропагандистская акция Главпура, когда только набирающая силу дедовщина наотмашь врезала по патриотическим чувствам допризывной молодежи» (Горелов, 2018).

Поклонников среди зрительской аудитории у фильма «В зоне особого внимания» и сегодня – масса:

«Фильм превосходный! Ода могуществу советской армии, ВДВ, настоящим мужикам. Волонтир – просто песня! Не будь его в фильме, он бы таким не получился. Ведь тогда почти одновременно сняли еще фильмы о ВДВ – "Голубые молнии", "Точка отсчета", в них нет такого сюжета (беглые зеки, настоящие враги) и все как–то понарошку. А "В зоне особого внимания" – на уровень выше» (Балдахин).

«Самый любимый фильм. Знаю его наизусть. После очередного просмотра этого фильма хочется опять идти в Армию и именно в десантные войска. Все таки умели раньше из простых граждан делать патриотов. Очень сильно как раз теперь нам не хватает таких фильмов» (А. Шестаков).

«Фильм для своего времени просто отличный. Многие только из за этого фильма служить пошли. ... Если боец подготовлен до армии – ему ничего не страшно. ... Если он себя чувствует мужчиной, просто мужиком, а не маменькиным сынком, то служба в тягость не покажется» (Сорокин).

Дерзость. СССР, 1972. Режиссер Георгий Юнгвальд–Хилькевич. Сценарист Василий Земляк (по собственной повести "Подполковник Шиманский"). Актеры: Николай Олялин, Владимир Гуляев, Валентина Гришокина, Борис Зайденберг, Владимир Балон, Татьяна Чернова, Юрий Дубровин, Фёдор Одиноков, Станислав Станкевич и др. **35,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Получив целый букет негативных кинокритических и начальственных оценок своего «кабарешного» фильма «Опасные гастроли» (1970), **режиссер Георгий Юнгвальд–Хилькевич (1934–2015)** решил свою следующую работу – боевик «Дерзость» – снять на проверенном материале военно–патриотической темы. Однако в результате вновь не избежал разгромных мнений.

К примеру, кинокритик Валерий Кичин в журнале «Искусство кино» утверждал, что «Дерзость» настолько слаба художественно, и сюжетные мотивировки «вообще не слишком заботят создателей ленты. Настолько, что иной раз их не заботит и здравый смысл. Даже убитые в этом фильме умирают лишь там, где нужно авторам, а немецкая военная машина на экране· разваливается самопроизвольно, охотно подставляя под удар наиболее уязвимые свои места. И даже самые важные свои подвиги герой совершает, словно бы играя. ... Героизма от героя во всех этих эпизодах, собственно, и не требуется. Враг идет в ловушку сам, то сентиментально вспоминая о дивах венского кабаре «Летучая мышь», то внезапно переходя к не менее опереточным угрозам: «Аусвайс! Яволь! Пу–пу–пу!». ... Фантазию авторов явно питают только самые поверхностные литературно–кинематографические, а отнюдь не жизненные впечатления – ведь все «элементы», из которых сложен фильм, сами по себе уже встречались нам: не раз. Тут нет ни попыток найти что–то свое, ни простой,

обязательной для художника боязни заслужить упрек в такой обнаженности «приема», при которой, кроме монтажа цитат из старых лент о разведчиках, на экране больше ничего и не возникнет» (Кичин, 1972: 62, 64).

К сожалению, финал этой дельной аналитической статьи был смазан стандартным абзацем о том, что «серость противопоказана искусству, которое может развиваться только в обстановке высокой творческой принципиальности и требовательности, в обстановке, исключающей «конъюнктурные производственные компромиссы и взаимные дружеские амнистии. На это нацеливает нас только что опубликованное Постановление ЦК КПСС «о мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (Кичин, 1972: 67).

Многие сегодняшние кинозрители с кинокритиком Валерием Кичиным явно не согласны:

«Замечательный фильм. Очень интересная сюжетная линия, продумано все до мелочей, каждый эпизод. События разворачиваются молниеносно, держат зрителя в постоянном напряжении. Огромный труд сопряжен с удачей, которая счастливо выручает героев из трудных ситуаций, она придает оптимизма всему фильму, какую–то надежду на лучшее. ... Какой замечательный, красивый и мужественный Олялин в главной роли» (Добрава).

«Очень хороший фильм. Все достаточно достоверно. Если и есть доля авантюризма, то в пределах жанра. Олялин великолепен. Женщины прекрасны. На уровне лучших советских фильмов о войне» (Риманика).

Впрочем, есть среди зрителей и такие, что считают «Дерзость» «киносказкой о войне для детей младшего школьного возраста» (Г. Воланов).

Разведчики. СССР, 1969. Режиссеры Алексей Швачко, Игорь Самборский. Актеры: Иван Миколайчук, Леонид Быков, Константин Степанков, Андрей Сова, Алексей Смирнов, Гия Кобахидзе, Людмила Марченко и др. **35,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Швачко (1901–1988) поставил 11 фильмов, четыре из которых («Вдали от Родины», «Ракеты не должны взлететь, «Разведчики» и «Нина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Игорь Самборский поставил всего три полнометражных игровых фильма, но два из них («Разведчики» и «Зозуля с дипломом») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Главный хит режиссера Алексей Швачко – это, конечно, шпионский фильм «Вдали от Родины» (1960, без малого 40 млн. зрителей), но и военный боевик «Разведчики» вполне объяснимо входят в число 150 самых кассовых советских лент. И, разумеется, не только благодаря острому сюжету, но и участию замечательного актера Леонида Быкова (1928–1979).

Да и сейчас, в XXI века «Разведчики» получают позитивные отзывы кинозрителей:

«Один из моих любимых фильмов детства. На мой взгляд по своей значимости он стоит на одном уровне со знаменитыми «В бой идут одни «старики». Кстати знаменитая актерская пара Быков–Смирнов тоже в этом фильме присутствует!» (Сергей).

«Фильм интересный, остросюжетный. О войне, о разведчиках. Смотрела фильм с большим интересом. Понравилась работа Л. Быкова и А. Смирнова» (Альфия).

«Фильм отличный. ... Леонид Быков великолепен, Смирнов забавен, здорово играет… Чтобы там не говорили, неплохо играет Миколайчук. Непонятно почему фильм не показывают. Один из лучших военно–приключенческих фильмов» (Протвень).

«Присутствие в кадре Леонида Быкова – это своеобразный Знак качества, и внутренняя готовность зрителя к его искромётным шуткам: – Как тут пройти на Берлин?... А к вашему сердцу?, Не храпи, – немцы услышат!, Возьмём на Бога!, Ну, славяне, понеслась!... Собственно, ... оценка и складывается из подобных мелочей, формирующих мнение о картине, как об очень достойной работе» (Фридмон).

Белое солнце пустыни. СССР, 1970. Режиссер Владимир Мотыль. Сценаристы Рустам Ибрагимбеков, Валентин Ежов (при участии Марка Захарова). Актеры: Анатолий

Кузнецов, Павел Луспекаев, Спартак Мишулин, Кахи Кавсадзе, Раиса Куркина, Николай Годовиков, Татьяна Федотова и др. **34,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Мотыль (1927–2010) поставил 10 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Женя, Женечка и «катюша», «Белое солнце пустыни» и «Звезда пленительного счастья») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Белое солнце пустыни» – пожалуй, самый знаменитый фильм этого режиссера. Авторы этого сказочного "истерна" попытались как можно дальше оттолкнуться от идеологических установок своего времени, четко диктовавших, какие парни должны быть "хорошими", а какие – "плохими" в фильмах о гражданской войне. "Хорошим", более того – душевным гуманистом, трогательно заботящимся о женщинах из восточного гарема, получился в "Белом солнце пустыни" товарищ Сухов в обаятельном исполнении Анатолия Кузнецова. Ничуть не меньше полюбился зрителям бывший таможенник его императорского величества, замечательно сыгранный, увы, уже смертельно больным Павлом Луспекаевым... Да и "басмач" Абдулла (Кахи Кавсадзе), был по–своему привлекательным героем – не менее храбрым, мужественным и ловким... Придуманный одним из сценаристов, Марком Захаровым оригинальный ход с письмами Сухова, адресованными его далекой супруге, позволил добавить иронии в и без того полупародийную атмосферу фильма. Пересматриваемая по множеству раз, картина Владимира Мотыля очень скоро пополнила национальный фольклор полюбившимися фразами персонажей, анекдотами и незабываемой песней Окуджавы о госпоже удаче... В довершение всего прочего "Белое солнце..." настолько полюбилось нашим героическим космонавтам, что, они, говорят, смотрят его перед каждым новым стартом...

Во времена выхода фильма в прокат кинокритик Александр Липков (1936–2007), точно прочувствовав жанр «Белого солнца пустыни», делал верный вывод о том, что «подлинные события истории – революция, гражданская войны в Средней Азии – составляют лишь предысторию событий, они оставлены за кадром, за гранью повествования, а на экране торжествует вымысел – ироничный, занимательный, а кроме того, и поучительный» (Липков, 1971: 94).

Киновед Николай Хренов был убежден, что «в трактовке своего героя авторы исходят из стародавних сказочных традиций, то и в сюжете картины, и в ее интонации появляются новые для приключенческого фильма элементы, без коих сказка не существует. Сказка предполагает целую серию неразрешимых ситуаций, непреодолимых препятствий — труднейших испытаний для неунывающего служивого. Сюжет фильма на том и строится. Русская сказка всегда была сильна иронией, сверкала остроумием. И это есть в фильме. ... В сюжете фильма, в характерах героев, в народном юморе, в духе народном установилась здесь связь приключенческого киножанра с истоками этого жанра в национальном фольклоре. Это имеет принципиальное значение. Это плодотворно: фольклорные традиции обогатили фильм. И не только как зрелище: крепче, явственнее, определеннее стало то главное, ради чего надобны приключенческие картины,— героическое начало не потерялось, как это порой бывало, в хитросплетениях фабулы» (Хренов, 1970: 50,52).

Киновед Виктор Демин (1937–1993) писал, что в «Белом солнце пустыни» тщательно воссоздавалась атмосфера нежилой, романтической, но опасной, враждебной человеку земли. Круг действующих лиц был там резко ограничен, но каждое запоминалось, обладая сочной, броской характерностью. И была — как главное слагаемое — ирония. Картина начиналась как ироническое, почти пародийное следование канонам вестерна, но продолжалась — как созидательное, утверждающее отношение к этим людям, к этим событиям, к этим идеям. Распространенный в вестернах мотив — смельчаки–умельцы сопровождают группу, нуждающуюся в защите, — Р. Ибрагимбеков и В. Ежов повернули до последнего витка резьбы, до полной, казалось, чрезмерности: красноармеец Сухов считай, что в полном одиночестве и почти что голыми руками, должен защищать от многочисленной банды Довлет–хана весь его, хана, гарем — перепуганных и визжащих жен в паранджах» (Демин, 1982: 79).

А кинокритик Константин Щербаков писал, что «Белое солнце пустыни», похоже, хоронило «на серьезе» сделанный вестерн, справляло по нему веселые, озорные поминки. Ироническое переосмысление традиционных приключенческих ходов и приемов было

совершенно очаровательным — казалось, этим ходам и приемам в прежнем своем качестве лучше теперь носа не показывать. ... Верещагин из того же «Белого солнца пустыни», лучшая кинематографическая роль Павла Луспекаева. В ироническом переосмыслении вестерна нашлось место для глубокого анализа незаурядного и совершенно особого человеческого характера. Пристальное внимание к нравственному миру героя окупилось сторицей — таможенник Верещагин стал одним из запоминающихся характеров в кинематографе последних лет. ... блестящая ирония «Белого солнца пустыни» в результате нанесла сокрушительный удар примитиву и штампам, которых скопилось весьма достаточно, но «вестерна» как такового не прикончила. Напротив, заставила его, как мне кажется, подтянуться, сосредоточиться, собраться с силами, пересмотреть свой арсенал, выбрав из него средства наиболее действенные и эффективные. Похороны не состоялись еще и потому, что настоящий герой настоящего приключенческого фильма совершенно необходим на сегодняшнем экране. Необходимы, и прежде всего для молодежи, его стойкость, ловкость, находчивость, умение не теряться перед препятствиями, казалось бы, непреодолимыми, смелость и быстрота реакции, органически соединенные с преданностью нашему делу, готовностью отдать ему все силы, а если потребуется, и жизнь» (Щербаков, 1973: 69–75).

Интерес кинокритиков к фильму не исчез и в XXI веке.

К примеру, С. Кудрявцев вспомнил, что эта «лента подверглась подчас анекдотической цензуре, но была спасена после сановного просмотра на даче Л.И. Брежнева… Лента поистине разошлась на пословицы и поговорки (пожалуй, одна из самых часто цитируемых: "Восток – дело тонкое"), и наряду с комедиями Леонида Гайдая и сериалом "Семнадцать мгновений весны" является чемпионом по числу показов на ТВ и для многих действительно кажется типичным образцом вестерна по–советски. Хотя мало кто стремился увидеть в нём подлинный русский лубок, лукавую байку про Федю Сухова–стрельца, удалого молодца…» (Кудрявцев, 2006).

Кинокритик Евгений Нефедов обратил внимание на «на определённую политическую смелость авторов в трактовке образа благородного, широкого душой царского таможенника Верещагина, который, даже перейдя на сторону Сухова и мстящего, погибая, басмачам за смерть Петрухи, вовсе не кажется недальновидным «обломком империи», уверяя, что ему «за державу обидно»; в памяти осталась и шикарная песня Булата Окуджавы «Ваше благородие, госпожа Удача». ... Создатели фильма ведут тонкую художественную игру, с иронией, отнюдь не в лоб сталкивая азиатскую культуру и русский фольклор…» (Нефедов, 2006).

А залихватский кинокритик Денис Горелов в своем фирменном стиле писал, что в «Белом солнце пустыни» «довелось Мотылю со сценаристами свести в один фильм все, чем жива и славна Россия: Азию, армию, нефть, икру, бандитизм, революцию и баб — и всего с лихвой, всего через край, и со всем нужно обращаться бережно, ибо Восток дело тонкое, женщина тоже человек, а девять граммов в сердце прилетают, никого не спросясь. ... Оттого, видать, русское чувство к картине приобрело характер религиозного. Ее кажут к выборам и в Новый год, будто на Пасху. Ее не комментируют в киносправочниках, а описывают, как чудо богоявленья, с дураковатой улыбкой счастья» (Горелов, 2018).

Среди зрителей споры о «Белом солнце пустыни» продолжаются и сегодня:

«Фильм – многогранный сверкающий бриллиант! Где каждая грань несёт свой смысл, свой урок, свой вечный вопрос. И мнение о фильме лучше высказывать тогда, когда вы видите все или почти все эти грани. ... Но в любом случае абсолютно уверен, что «Белое солнце пустыни» – фильм очень глубокий и полезный!» (Евгений).

«"Белое солнце пустыни" в первый раз смотрела в детстве и так мне было жалко героев, что долго потом фильм не пересматривала. Пересмотрела уже во взрослом возрасте – совсем другие ощущения: фильм прекрасный, такое сочетание смешного и грустного дорогого стоит» (НетНика).

«Кино интересное, но я не понимаю, почему его смотрели или до сих пор смотрят космонавты. Что в нём такого? Слишком жарко, сухо, пустынно. Весь восток скучен и жесток. В нём нет ничего загадочного и глубокого. Вот что я понял из фильма. Самое интересное в фильме – интернациональный сброд, из которого состоит банда Абдуллы. ... Интересные типажи. Вот она – гражданская война, всё вперемешку» (А. Ромадин).

«Могу сразу же сказать, что к числу наиболее почитаемых мной кинопроизведений [этот фильм] не относится. Наверное, потому что для героической комедии он мне показался избыточно драматичным, а для военной драмы слишком комичным. ... «Собрать» образ Сухова оказалось не так уж и сложно. Классический красный боец гражданской войны в представлении советских людей того времени: готовый не на жизнь, а на смерть сражаться с мировой контрой до победы мировой революции, гуманист и альтруист, простой в быту и человеческих отношениях, верный муж своей жены. Да и с бандитами не было особых затруднений. Изобразить шаблонно негативные персонажи оказалось делом нехитрым» (Ф. Мюллер).

Слуги дьявола. СССР, 1971/1972. Режиссер Александр Лейманис. Сценаристы Янис Анерауд, Александр Лейманис (по мотивам романов Рутку Тева). Актеры: Харалдс Ритенбергс, Артур Экис, Эдуардс Павулс, Лолита Цаука, Олга Дреге, Байба Индриксоне, Карлис Себрис, Эльза Радзиня, Зигрида Стунгуре, Ингрида Андриня и др. **33,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Слуги дьявола на чертовой мельнице. СССР, 1973. Режиссер Александр Лейманис. Сценаристы Янис Анерауд, Александр Лейманис (по отдаленным мотивам романов Рутку Тева). Актеры: Олга Дреге, Артур Экис, Лолита Цаука, Харалдс Ритенбергс, Байба Индриксоне, Эдуардс Павулс, Карлис Себрис, Эльза Радзиня, Ингрида Андриня, Астрида Кайриша и др. **30,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Лейманис (1913–1990) поставил всего восемь фильмов, но более половины из них («Армия Трясогузки», «Армия Трясогузки снова в бою», «Слуги дьявола», «Слуги дьявола на чертовой мельнице», «В клешнях черного рака»), естественно, относящихся к развлекательным жанрам, в итоге попала в список тысячи самых кассовых советских фильмов.

Приключенческая дилогия А. Лейманиса «Слуги дьявола» и «Слуги дьявола на чертовой мельнице» суммарно собрала свыше 60 млн. зрителей за первый год демонстрации. И это с учетом того, что обычным зрителям фамилия режиссера практически ничего не говорила, а актеры из этих фильмов не имели статуса всесоюзных кинозвезд.

Причина успеха была жанрового свойства. И об этом очень хорошо написал кинокритик Виктор Демин (1937–1993): когда «на экраны вышел фильм «Слуги дьявола», ... он пользовался большим успехом. Шутки и напряженные ситуации, захватывающие дуэли и бесшабашные потасовки, песни и карнавалы — разве все это могло оставить зрителя равнодушным? И, естественно, сценарист Ян Анерауд и режиссер Александр Лейманис решили не прощаться пока со своими славными героями. Новое их произведение уже не имеет прямой связи с романами Р. Тевы. Сюжет «Чертовой мельницы» целиком вымышлен, а время и место действия носят очень приближенный, обобщенный характер. Одно несомненно — красочная, веселая, карнавальная атмосфера происходящего на экране сообщает ему форму увлекательного и поучительного зрелища» (Демин, 1973).

О феномене успеха историко–приключенческих фильмов резонно размышлял и кинокритик Юлий Смелков (1934–1996): «Костюмные» или приключенческие (или костюмно–приключенческие) фильмы едва ли не самые зрелищные. Это не такое уж немаловажное достоинство, и я совсем не склонен относиться к подобным фильмам пренебрежительно,— почему бы не перенестись на полтора–два часа в немножко сказочный мир прошлого и посмотреть, как все это там, в десятом или пятнадцатом веке, выглядело, точнее, как режиссер, оператор и консультанты представляют себе десятый или пятнадцатый век. Но обязательно ли прошлое должно выглядеть на экране чуточку сказочным и не очень правдоподобным — скажем, таким, как в фильмах Рижской киностудии «Слуги дьявола» и «Слуги дьявола на Чертовой мельнице»...? Обе эти картины сделаны по всем канонам костюмно–приключенческого кино, с тем единственным отступлением, что они еще и музыкальные. В сущности, перед нами кинооперетта, в которой, как и в театральной оперетте, используется любая возможность, чтобы перебить действие музыкой или танцем. Действие при этом останавливается — какие бы захватывающие события ни происходили, все ждут окончания очередного номера... Можно

возразить: у оперетты, в том числе и кинематографической, свои законы, и она имеет право на подобную условность. Верно, имеет, но возникает несоответствие, даже целых два. Одно, так сказать, междужанровое: кажется, что авторы фильмов о «слугах дьявола» так до конца и не смогли решить, что же именно они снимают — кинооперетту или приключенческую ленту. ... И второе, гораздо более серьезное,— несоответствие стиля и материала» (Смелков, 1974).

Отзывы сегодняшних зрителей об этой приключенческой дилогии в целом положительны:

«Интересный приключенческий фильм, некогда популярный у советских школьников. Года три назад посмотрел с удовольствием вновь» (Евгений).

«Хороший, смешной фильм моего детства. Вчера пересмотрел вновь. Где бы найти слова песни "слуг дьявола"» (А. Бойников).

«Фильм довольно неплохой, своего рода латышские "Три мушкетера", но, на мой взгляд, аналогичный по жанру эстонский фильм "Последняя реликвия" поставлен лучше, изящнее и с большим вкусом, чем этот» (Б. Нежданов).

Случай в квадрате 36–80. СССР, 1982. Режиссер Михаил Туманишвили. Сценарист Евгений Месяцев. Актеры: Борис Щербаков, Михаил Волонтир, Анатолий Кузнецов, Владимир Седов, Омар Волмер, Паул Буткевич, Витаутас Томкус, Ивар Калныньш и др. **33,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Туманишвили (1935–2010) за свою карьеру поставил 15 фильмов и сериалов, из которых три («Ответный ход», «Случай в квадрате 36–80» и «Одиночное плавание») вошли в тысячу самых популярных лент СССР.

«Случай в квадрате 36–80» вышел в прокат на пике нового витка холодной войны, и официозный кинокритик Юрий Черепанов писал об этом военном боевике в «Советском экране» с горячим и восторженным пафосом, утверждая, что на экране «встают два мира. Их мир – уходящий, с его бесчеловечной жестокостью, эгоизмом и корыстными расчетами, и наш мир, устремленный к будущему, мир высоких гуманистических идеалов, веры в счастливую судьбу человечества. ... И может быть в этой близости к жизни и есть высшая похвала создателям картины» (Черепанов, 1983: 7).

Кинокритик Ромил Соболев (1926–1991) был более сдержан в стилистике своей статьи в журнале «Искусство кино», но тоже оценил «Случай в квадрате 36–80» весьма положительно: «В драматургии есть неукоснительное правило: пользоваться экстремальными ситуациями для полного раскрытия человеческих характеров, для выявления сути людей в обычных условиях скрытой, потаенной. С этим правилом не поспоришь, поскольку и в самом деле в минуты крайней опасности люди ведут себя самым неожиданным образом. Но здесь оно просто отброшено. Неожиданностей не будет. Разве что лейтенант Павлов, не все по молодости поняв, спросит отца: неужели вот так просто придется погибнуть из–за какой–то чужой лодки... Генерал перебьет его, скажет, отнюдь не в поучение, буднично и почти равнодушно, как о чем–то само собой разумеющемся: это, мол, и есть то, что называется воинским долгом. Вся эта этическая основа была заложена в сценарии, но реализовал ее на экране режиссер. Ему, собиравшему этот «экипаж», приходилось, очевидно, думать не только о том, чтобы каждый в экипаже был достаточно яркой личностью, но и о том, чтобы он при этом органично поддерживал атмосферу духовного единства коллектива. Это получилось» (Соболев, 1983: 40).

Современным зрителям эта лента нравится до сих пор:

«Хороший фильм! Помню, пацаном, как только фильм вышел на экран, ходил смотреть в кинотеатр. Особенно красивы сцены подготовки экипажа м–ра Волка к взлету, и особенно заправка в воздухе. Даже пересматривая фильм не в первый раз, эти сцены по прежнему красивы. В фильме есть киноляпы, если не присматриваться, то они незаметны» (Дмитрий).

«Прекрасный, хотя и не без оттенка идеологии фильм. Через весь фильм проходит нить ответственности Волка перед своими товарищами. ... Не может не тронуть глубина этого фильма» (Рома).

«Хороший фильм. Немножко мелодраматичный, но пожалуй это единственный недостаток, если это недостаток. В детстве я этого вообще не замечал. Идеологии там практически нет, как и ура–патриотизма, более того, американцы показаны живыми людьми и при том вполне нормальными. Просто каждый выполняет свою задачу и в общем никто не хочет войны. Смотрел в детстве с восхищением. Недавно пересматривал и совсем не разочаровался. ... Если фильм и наивен немного в художественном смысле, но в военном плане очень добротен, насколько это могло быть в то время при полном отсутствии спецэффектов. Техника летает и плавает почти везде настоящая, заправка в воздухе, вообще, обалденная. ... В общем фильм хороший, неординарный и добротный. Да и очень бы хотелось видеть и такую армию и такое людское благородство» (Вячеслав).

«Фильм просто потрясающий! И идеология там здоровая, сейчас такой идеологии очень не хватает! А когда смотришь на летающие Ту–16, Як–38 – аж слеза наворачивается! И ведь все сцены реальные были, несмотря на киноляпы. Аварийная посадка заправщика – ведь настоящий Ту–16 разогнали по грунту и врезали его сараеобразный ангар!» (Артем).

Ульзана / Ulzana. ГДР-Румыния-СССР, 1973/1976. Режиссер Готтфрид Кольдиц. Сценаристы: Гойко Митич, Готтфрид Кольдиц. Актеры: Гойко Митич, Рената Блюме, Рольф Хоппе, Коля Рэуту и др. **33,0 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Режиссер Готтфрид Кольдиц (1922-1982) фильмом «След Сокола» начал свою серию вестернов, снятых совместно с СССР, в которых хорошие индейцы боролись со злобными бледнолицыми («Апачи», «Ульзана»). Все эти три вестерна вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Америка середины XIX века. Жена индейского вождя Ульзаны попадает в плен...

Советская кинопресса отнеслась к вестерну «Ульзане» (который, конечно, был в большей степени немецким, а уже потом румыно-советским) тепло, подчеркивая, что в нем «занимательный, традиционно по голливудским канонам построенный фильм, наполняется острым политическим, злободневным содержанием» (Семенов, 1976: 18). Семенов Е. Ульзана // Спутник кинозрителя. 1976. № 12. С. 18.

Да и сегодня поклонники Гойко Митича вспоминают «Ульзану» с ностальгией:

«Всё детство и более поздние годы прошли на этих фильмах, ходил на них по сотни раз, в разные кинотеатры, знал каждый эпизод на память, было море фотографий с Гойко Митичем. Это очень талантливый актёр, спортивный, по сей день восхищаюсь...» (Шпикман).

«Еще один замечательный восточногерманский вестерн об индейцах, вторая часть дилогии об Ульзане (первая – «Апачи»)... Фильм более трагический, чем предыдущий» (А. Гребенкин).

Поговорим, брат... СССР, 1979. Режиссер Юрий Чулюкин. Сценаристы: Георгий Кушниренко, Юрий Чулюкин, Альберт Иванов. Актеры: Юрий Григорьев, Александр Голобородько, Афанасий Кочетков, Ирина Малышева, Людмила Чулюкина, Николай Мерзликин, Алексей Ванин, Виктор Ильичёв, Александр Пороховщиков и др. **32,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Чулюкин (1929–1987) начинал (в игровом кино, так как до 1959 года снимал документальные фильмы) как успешный комедиограф («Неподдающиеся», «Девчата»), и это, на мой взгляд, был лучший период его творчества. Всего он поставил 14 полнометражных игровых фильмов, пять из которых («Неподдающиеся», «Девчата», «Поговорим, брат...», «И на Тихом океане», «Родины солдат») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Долгое время Юрий Чулюкин был известен как автор популярных комедий («Неподдающиеся», «Девчата»). Затем он обратился к героико-патриотической теме. По-моему, зря. Романтическая героика приключенческого фильма «Поговорим, брат...»

рассчитана, в первую очередь, на подростков и представляет гражданскую войну на Дальнем востоке, лишенной подлинного драматизма.

Головокружительные переделки, выпавшие на долю главных героев фильма, находятся за гранью вероятного. Далеко не везде авторам удается поддерживать нужный темп: за счет нескольких необязательных сцен фильм мог бы быть и покороче.

Особые функции в приключенческом фильме выполняет музыка. Обычно она звучит во время погонь или придает оттенок таинственности сценам поиска преступников, наконец, просто заполняет актерские и режиссерские пустоты. Александр Градский отнесся к работе творчески, и ему удалось создать романтически приподнятые по настроению мелодии. Под такие веселые мотивы, глядишь, и сбудется заветная мечта одного из главных героев фильма — разбить незадачливых врагов и — айда в далекую Аргентину, помогать тамошним пролетариям устанавливать самую лучшую в мире Советскую власть...

Чего только не бывает в этих советских «фэнтэзи»...

Как отмечалось в статье в журнале «Советский экран», в фильме «Поговорим, брат...» «двухсерийный кинематографический простор отдан героике и приключениям. Эпизод партизанской борьбы в Приморье, о котором здесь рассказывается, не документирован исторически, но воспринимается как строка в реальной летописи гражданской войны. Романтика ленты порождена дыханием далекого героического времени, и у многих зрителей пробудились воспоминания о любимых образах советского киноискусства. ... Порой фабула приключенческого фильма бывает самоигральной, то есть строится так, что действие вытекает из искусного переплетения обстоятельств, а не из логики характеров. Здесь же главный интерес — братья Кокорины — их преданность делу революции, беззаветная отвага, удальство и предприимчивость» (Локтев, 1980).

Несмотря на идеологические перемены, у фильма «Погорим, брат...» и сегодня, в XXI веке, есть немало поклонников:

«Замечательный, искромётный фильм. Много раз смотрела его и каждый раз с огромным удовольствием. Тут всё: и война, и любовь, и трагедия. Всё органично переплетено, нет ни одного лишнего кадра, лишнего персонажа. Песни Градского великолепны. Очень понравился белогвардейский полковник в исполнении А. Пороховщикова. Именно после этой работы его в кино я стала интересоваться его творчеством. Спасибо Ю. Чулюкину за такой чудесный фильм!» (Альфия).

«"Поговорим, брат..." – это необыкновенный, потрясающий своей правдой фильм. Он трагичен и забавен, романтичен и суров, он героический и простой, как сама жизнь. Когда он вышел на экраны, я была потрясена, и это состояние ещё не прошло, хотя я уже выросла, двенадцать лет прожила за границей и чего только не повидала!

Чем же он так притягателен? Во–первых, роскошная приморская природа – прямо чувствуется запах тайги! Во – вторых, романтическая эпоха, выбранная авторами (вспомните "Неуловимых мстителей"), так и хочется вскочить на коня и скакать им на помощь. Сюжет, напоминающий фадеевский "Разгром" – простой и трогательный.

И самое главное – душевная игра актёров. Именно душевная! ... В целом, актёры создали особенное энергетическое облако, пропитанное ароматом тайги и обволакивающее весь фильм. В моём случае фильм вызвал ощущение "дежавю", как будто когда–то я там жила и всё это пережила... Представляете? Я снова и снова шла в кино, чтобы ещё раз побыть там» (Э. Чикурова).

«Отличный фильм... И музыка отличная. И пусть насквозь пропитан идеологией, тогда это не было так важно, в моём детстве – мы восхищались «Неуловимыми», сопереживали морякам в «Пиратах 20 века»... С удовольствием бы пересмотрел ещё разок» (Андрей).

Похищение Савойи. СССР–Болгария–Польша, 1979. Режиссер Вениамин Дорман. Сценаристы Анджей Гожевский, Исай Кузнецов (по мотивам повести А. Щеперского "Рейс 627"). Актеры: Влодзимеж Голачиньский, Дарья Михайлова, Леонид Броневой, Антони Юраш, Александр Михайлов, Ольга Остроумова, Михаил Глузский,

Альгимантас Масюлис, Игорь Васильев, Александр Вокач, Леонид Марков, Михаил Жигалов, Леон Немчик и др. **32,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вениамин Дорман (1927–1988) за свою карьеру поставил 19 полнометражных игровых фильмов разных жанров, многие из которых («Штрафной удар», «Легкая жизнь», «Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Возвращение резидента», «Земля, до востребования», «Пропавшая экспедиция», «Золотая речка», «Ночное происшествие», «Похищение Савойи», «Медный ангел») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

«Похищение Савойи» не самый кассовый, но достаточно известный приключенческий фильм Вениамина Дормана.

Этот «фильм действия» (action) был снят в копродукции с Болгарией и Польшей как раз накануне событий, связанных с «Солидарностью», поэтому можно сказать, что Вениамину Дорману повезло – в 1980–1981 годах съемки этой лент совместно с польскими кинематографистами были бы уже под большим вопросом...

Знаток польского кино – кинокритик Мирон Черненко (1931–2004) в свойственной ему манере легкой иронии писал о «Похищении Савойи» в «Спутнике кинозрителя» так: «В самом деле, представить себе только — из привычной, спокойной Москвы или Варшавы отправиться бог весть куда — в Рио–де–Жанейро, завернув по дороге в Париж... Да это ведь само по себе событие, а если учесть к тому же, что путешествие будет опасным, и не просто опасным, а смертельно, что в нем перемешаются прошлое с настоящим, торговля наркотиками с неонацистами и старыми эсесовцами, скрывающимися в дебрях Америки, где существует целый поселок, словно полностью перенесенный сюда из третьего рейха, с гестаповской формой и улицей Адольфа Гитлера, с рабовладением в его самой примитивной, бесчеловечной форме... Уж кажется, более чем достаточно для юного варшавянина и не менее юной москвички, ан нет – героям придется пережить и похищение самолета, то самое современное пиратство, которое не снилось ни Майн–Риду, ни Жюль Верну, ни Александру Грину, и вынужденную посадку вдали от населенных мест, и изматывающие, поминутно грозящие гибелью, блуждания по джунглям и болотам, и перестрелки, и прочие неожиданности, таящиеся за каждым поворотом тропы, и погони, погони, погони...» (Черненко, 1979).

Примерно в том же ироничном ключе писал о фильме и кинокритик Валерий Кичин в «Советском экране» (Кичин, 1980: 5).

Отношение современной аудитории к «Похищению Савойи», скорее, снисходительное, чем одобрительное:

«Обсуждение этого фильма с точки зрения правдоподобия совершенно бессмысленно (как и фильмов про разведку). Приятное развлечение, для того времени очень недурное, да и сейчас смотреть вполне можно. Как это ни наивно звучит, учит хорошему. Броневой, как всегда, великолепен – своего рода Мюллер навыворот. Остальные не то что бы плохи, а просто бледноваты (преимущественно по вине сценариста), даже злодеи, хотя их играют великолепные артисты. В целом сюжет по мотивам Жюля Верна в реалиях XX века, преимущественно «Пятнадцатилетнего капитана», в меньшей степени «Детей капитана Гранта». Шалло – Мак–Наббс, профессор Вежанский – что–то среднее между Паганелем и кузеном Бенедиктом, Янек и Таня – дети капитана Гранта, Шарф и его команда – Негоро и компания, etc. Идея интернационала людей доброй воли против интернационала негодяев тоже жюльверновская и не самая плохая» (Т. Ливи).

«Фильм посредственный, но Леонид Сергеевич Броневой из той категории артистов, что способны вытянуть даже заурядный фильм. Эксплуатируется популярная в то время тема о нацистах благополучно избежавших наказания... но все страшилки , что они сидят где–то в латиноамериканском подполье и строят планы воссоздания Рейха – туфта чистая, уцелели и были рады, что живут, и за ними никто не приходит. Все эти россказни на потребу впечатлительной и пугливой публики успешно эксплуатировали такие фильмы» (Дейгтон).

«Смотрели мы эту ленту «на безрыбье», так как до видеобума было еще довольно далеко» (Иван).

Армия Трясогузки снова в бою. СССР, 1969. Режиссер Александр Лейманис. Сценаристы Александр Власов, Аркадий Млодик (по собственной одноименной повести). Актеры: Гунар Цилинский, Айвар Галвиньш, Виктор Холмогоров, Юрий Коржов и др. **32,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Армия Трясогузки. СССР, 1964. Режиссер Александр Лейманис. Сценаристы Александр Власов, Аркадий Млодик (по собственной одноименной повести). Актеры: Гунар Цилинский, Айвар Галвиньш, Виктор Холмогоров, Юрий Коржов и др. **18,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Главные хиты **режиссера Александра Лейманиса (1913–1990)** – конечно же, костюмные приключенческие ленты «Слуги дьявола» и «Слуги дьявола на чертовой мельнице», но и приключенческая дилогия для детской аудитории про «Армию Трясогузки» (где, как и в «Неуловимых», детишки безжалостно уничтожали «беляков» и прочую «контру») тоже пользовалась немалым зрительским успехом. При этом любопытно, что сиквел «Армии Трясогузки» собрал почти вдвое больше (юных) зрителей.

Режиссер Александр Лейманис поставил всего восемь фильмов, но более половины из них («Армия Трясогузки», «Армия Трясогузки снова в бою», «Слуги дьявола», «Слуги дьявола на чертовой мельнице», «В клешнях черного рака»), естественно, относящихся к развлекательным жанрам, в итоге попала в список тысячи самых кассовых советских фильмов.

Кинокритик Александр Караганов (1915–2007) писал в «Спутнике кинозрителя», что «кинорассказ о разведчике Платайсе и его юных помощниках построен по канонам юношеского приключенческого фильма, уже «испытанным» на экране. В их привычности, в наивности некоторых сюжетных решений – слабость фильма. И все же, думается, он привлечет многих зрителей своей сюжетной остротой, образами Платайса и его сподвижников, воплощающих в своих действиях мужественную самоотверженность и волю к победе» (Караганов, 1969: 11).

Сегодня многие кинозрители XXI века вспоминают эту дилогию с нескрываемой ностальгией по своему счастливому детству, не обращая внимания на густую идеологическую начинку:

«Это фильм моего детства. С удовольствием смотрю его» (Ирина).

«Любимый фильм моего детства» (Инкогнито).

«Сегодня просмотрела две части этого удивительного фильма и ещё готова смотреть его. Сто раз отличный фильм» (Валентина).

«Классный фильм. Мне уже 40, а все равно смотрю детские фильмы. Добрые, наивные, но самое главное по большей части – поучительные!» (Библиотекарь).

«Какими чудными фильмами было наполнено наше детство!» (Тереза).

«Неувядаемые впечатления! В детстве со всех ног бежал в наш поселковый клуб, чтобы посмотреть оба фильма. Сейчас таких картин не выпускают. Забыли все традиции советского детского кинематографа. А оба фильма про армию Трясогузки – романтика, оставшаяся вечной» (А. Бойников).

«Такие фильмы, увы редкость! Если бы их показывали хотя бы в школах, меньше было бы проблем с воспитанием патриотизма, а доброта и сострадание, дали бы толчок к настоящей дружбе и любви к Родине!». (Н. Бражникова).

«Какие же замечательные фильмы снимали во времена нашего детства. В них все – и патриотизм, и приключения, и настоящая дружба народов» (Семруч).

След сокола / Spur des Falken. ГДР-СССР, 1968/1970. Режиссер Готтфрид Кольдиц. Сценарист Гюнтер Карл. Актеры: Гойко Митич, Ханньо Хассе, Барбара Брыльска, Лали Месхи, Рольф Хоппе, Бир Хартмут, Хельмут Шрайбер, Фред Дельмаре, Милан Яблонски, Лаврентий Кошадзе, Отар Коберидзе, Георгий Татишвили, Родам Челидзе,

Альберт Гиоргадзе, Коба Кобулов и др. **31,7 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

События этого вестерна происходят в 1876 году в Америке. На индейской территории находят месторождение золота. Вождь местный индейцев – Зоркий Сокол (Гойко Митич) – опасается, что бледнолицые готовы убивать, чтобы завладеть этим металлом…

Режиссер Готтфрид Кольдиц (1922-1982) фильмом «След Сокола» начал свою серию вестернов, снятых совместно с СССР, в которых хорошие индейцы боролись со злобными бледнолицыми («Апачи», «Ульзана»). Все эти три вестерна вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Советская кинопресса встретила «След Сокола» вполне одобрительно, подчеркивая, что у немецко-советской совместной постановки правильный подход в защиту индейцев (Зусева, 1970: 19). Зусева Р. След Сокола // Спутник кинозрителя. 1970. № 3. С. 19).

Ну, а советские подростки (и не только) приняли эту картину и Гойко Митича на «ура», о чем с удовольствием вспоминают и нынешние зрители:

«Типичный фильм про индейцев, понравился. Он оказался для меня вторым после «Сыновей большой медведицы» (Норд).

«Югославский актёр Гойко Митич для нашего юношества 1970-х был таким же богом, каким десятилетиями позже стал "железный Арни" или Брюс Ли. ... Мне в Митиче нравилась не столько киношная удаль отважного и благородного индейца, сколько именно фактура: волевое, удивительно красивое лицо, бронза мускулов, очень "компактных" в отличие от гипертрофированной "горы " того же Шварценеггера» (М. Цикута).

Ответный ход. СССР, 1981. Режиссер Михаил Туманишвили. Сценарист Евгений Месяцев. Актеры: Борис Галкин, Михаил Волонтир, Вадим Спиридонов, Елена Глебова, Анатолий Кузнецов, Александр Пятков, Лаймонас Норейка, Анатолий Ромашин и др. **31,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Туманишвили (1935–2010) за свою творческую карьеру поставил два десятка полнометражных игровых фильмов и сериалов, в основном – остросюжетных, три из которых стали хитами («Одиночное плавание», «Ответный ход», «Случай в квадрате «36–80») и вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В год выхода «Ответного хода» в кинопрокат кинокритик Оксана Курган писала в «Советском экране», что этот фильм «остросюжетен, динамичен, увлекателен. В нем правдиво показана напряженная жизнь Советской Армии, требующая от человека знаний, выучки, мужества и беспредельной преданности делу. Правда, порой сюжет картины будто буксует, теряет темп. Характеры большинства героев, интересно задуманные и заявленные в первых кадрах, впоследствии почти не развиваются» (Курган, 1981: 9).

Уже в XXI веке кинокритик Игорь Нефедов отметил, что кинодраматургу Евгению Месяцеву было сложно вновь задействовать, не скатившись к самоповтору, важный мотив предыдущей ленты, снятой по его сценарию («В зоне особого внимания») (Нефедов, 2017).

Этот фильм и сегодня нравится многим зрителям XXI века:

«Итак, господа–товарищи, позвольте резюмировать... Динамичный сюжет + Уверенная режиссура + Хорошая игра обаятельных актёров + Нестандартные для фильмов о Советской Армии диалоги + Немалое количество ляпов (не всем заметных) + Модные в начале 80–х прошлого века сцены "а–ля карате"... = Добротный и привлекательный (для будущих призывников) советский фильм о нашей родной армии. Но уступающий первому фильму дилогии – "В зоне особого внимания"» (Сторонник).

«Очень мне нравится этот фильм. Помню его еще с детства. Согласен..., что есть ляпы. Однако главное не в этом, фильм интересный, есть масштаб съемок, хорошие актеры. Тема про суперменов – конечно. Однако, подана она на мой взгляд прекрасно, в отличие от нынешних фильмов, которые абсолютно не греют. А сколько раз я смотрел этот фильм, уже не могу сосчитать. Знаю из жизни подполковников, которые могли во времена СССР не согласиться с генералом вежливо, и ничего за это им не было» (Консталекс).

«В общем, фильм вполне – достойное продолжение суперхита "В зоне особого внимания" и уж точно в сто раз лучше, чем очень многие современные картины на армейскую тему. Правда, первой части фильм заметно уступает, и киноляпов здесь, пожалуй побольше» (Характерник).

Чрезвычайное поручение. СССР, 1966. Режиссеры Степан Кеворков и Эразм Карамян. Сценарист Константин Исаев. Актеры: Гурген Тонунц, Борис Чирков, Эльза Леждей, Семён Соколовский, Владимир Кенигсон, Владимир Дружников, Нина Шацкая и др. **30,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Степан Кеворков (1903–1991) и Эразм Карамян (1912–1985) поставили 9 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Лично известен», «Чрезвычайное поручение», «Взрыв после полуночи», «Последний подвиг Камо») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент (правда, «Последний подвиг Камо» С. Кеворков снял уже не с Э. Кармяном, а с Г. Мелик–Авакяном).

«Чрезвычайное поручение» – самый кассовый фильм этого режиссерского тандема, по стилистике временами похожий на приключенческие боевики Э. Кеосаяна «Новые приключения неуловимых» и «Корона Российской империи», только с несколько большей дозой «серьеза».

Но именно за эту приключенческую легкость (местами на грани пародии) сюжета и журили советские кинокритики «историко–революционную драму» «Чрезвычайное поручение» в год его выхода на всесоюзный экран.

К примеру, кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006) подошел к этому фильму с непривычным для его бойкого пера идеологическим пафосом: «Следить за развитием событий интересно. Что совсем немаловажно, ибо даже в приключенческом фильме авторы нередко забывают о необходимости увлекательного повествования и мало думают о захватывающем сюжете. ... Мы понимаем — без критических ситуаций, неожиданно возникающих опасностей в этом фильме не обойтись. Однако ситуации эти, на наш взгляд, найдены в картине весьма неточно. ... Нет, мы не сомневаемся: зритель полюбит героя. Взволнуется его судьбой. Ни на секунду не усомнится в его отваге. Он испытает чувство гордости, когда в последний раз увидит Камо и услышит слова диктора: «В этот день Камо выполнил поручение великого Ленина». За это можно быть благодарным авторам фильма. Но их рассказ мог бы стать значительнее. Ослабление драматургии, укрупнение второстепенного, беглое иллюстрирование важного — в этом, на наш взгляд, просчеты сценария К. Исаева. Отразилось ли это на образе самого Камо? Да. Ведь характер героя раскрывается всегда в борении, в преодолении трудностей. А разве не исключительные трудности, не крайние опасности были по плечу Камо? Разве не поэтому именно он должен был выполнить чрезвычайное поручение Ленина?» (Зоркий, 1966: 35–37).

В статье, опубликованной в журнале «Советский экран», отмечалось, что «в фильме есть две силы – реальные, осязаемые, вступающие в жестокую схватку между собой. Но, судя по всему, автору сценария К. Исаеву и постановщикам... показалось, что этому поединку не будет хватать занимательности. Иначе трудно объяснить появление некоторых эпизодов, отмеченных и детективным штампом, и невзыскательным вкусом» (Десняцкий, 1966: 3).

Эта картина до сих пор вызывает интерес у зрителей:

«Фильм очень понравился. Смотрится на одном дыхании. Г. Тонунц в роли Камо великолепен. Б. Чирков – хороший артист. Я привыкла видеть его в положительных ролях, а в этом фильме он сыграл отрицательную роль. И как сыграл! Он мне противен. Музыка замечательная. ... А Камо – каков, а? Даже не верится, что всё это было в жизни реального человека. Здорово!» (Альфия).

«Редкий фильм – все персонажи карикатурные. Карикатурные Свердлов и Дзержинский (хотя в 1965 году это было не так заметно), карикатурные анархисты Кенигсон и Крамаров. Увлеченно "валяют ваньку" Леждей, Чирков, Соколовский, Дружников. А уж у великого Гургена Тонунца – просто бенефис, сплошная эскапада. Козлобородые истеричные тифлисские меньшевики массово перемещаются из зала заседаний в ростовский ресторан –

ну, правда, одни и те же лица. Для этих сцен, видимо, задействован весь ветеранский фонд советского кино. Сегодня, когда мы знаем, как именно трагически закончил жизнь Камо, и кто приложил руку к его кончине, фильм с его клоунадой смотрится как ужасный трагифарс» (Думитру С.).

«Не смешите. В политическом плане фильм совершенно политкорректен с точки зрения 1965 года. Анархисты показаны разбойниками, белые офицеры делятся на а) запутавшихся людей в депрессии (в поезде) и палачей, сотрудничающих с террористами (в ресторане), Камо – благородный рыцарь, как и прочие большевики. Публичный дом символизирует упадок старого мира. Все расставлено железно правильно. Что касается выбора художественных средств, то стиль голливудского шпионского боевика в революционном кино очень даже поощрялся. Например, "Красные листья", "Новые приключения неуловимых", "Таинственный монах", "Огненные версты"» (Уробороз).

Пятеро с неба. СССР, 1969/1970. Режиссер Владимир Шредель. Сценарист Леонид Браславский. Актеры: Глеб Селянин, Герман Юшко, Роман Громадский, Александр Чирков, Виктор Семёновский, Дитмар Рихтер и др. **30,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Шредель (1918–1993) за свою карьеру поставил 15 игровых лент разных жанров, но только два из них – остросюжетный фильм «Пятеро с неба» и детектив «Дела давно минувших дней» вошли в тысячу самых кассовых советских фильмов.

Во время Великой Отечественной войны нацисты привозят на Восточный фронт химоружие, но об этом уже знают советские разведчики, которых забрасывают в тыл врага... Их миссия и опасна, и трудна, но он должна быть выполнена...

Этот военный боевик и сегодня нравится многим зрителям XXI века:

«Очень качественный, безо всякой клюквы, ничуть не устаревший фильм о войне» (Слава).

«Сбился со счета, сколько раз смотрел этот замечательный фильм. С друзьями из класса, с дворовыми приятелями, в деревенском клубе, куда его каждое лето привозили. Ну, и каждый раз, когда по телевизору показывают, стараюсь не пропустить. Этот фильм можно смотреть бесконечно – и каждый раз "прочитывать" по–новому» (Анджей).

«Один из лучших фильмов приключенческого жанра в нашем кино. Первый раз смотрел в детстве и был зачарован эпизодом, в котором разведчик–циркач лезет "под купол" (Балдахин).

«Это замечательный советский фильм. Первый раз я его смотрел в начале семидесятых и помню очень понравился. В эпоху до компьютера и интернета старался не пропускать показа «Пятеро с неба» по ТВ. ... Минимум один раз в год я обязательно смотрю этот киношедевр. ... Великое советское кино!» (Дваш).

«Было время, когда мы с приятелем, пропустив занятия в школе, "загуляв", просмотрели подряд этот фильм 2 или 3 раза, разглядывая детали этого замечательного фильма с прекрасными артистами» (Мирный).

Отличный фильм! Сдержанно и без пафоса – и как будто в документальной съемке – показаны люди рискующие жизнью за Родину» (Киевлянин).

«Смотрел когда–то в далеком детстве. Но на всю жизнь в память наглухо врезался именно белобрысый латыш с интересным акцентом и красивым чуть ли не роковым именем Лайма на руке. Мощный персонаж. Шедевральный даже. При том можно сказать, ключевой и наиболее ярко обыгранный. Во многом лента обязана именно его персонажу. Эпизод на мельнице просто сразил наповал. Как у него интонации меняются... Герой и чудовище в одном лице. ... Актер сработал гениально» (Тал).

Тайны мадам Вонг. СССР, 1986. Режиссер Степан Пучинян. Сценарист Станислав Говорухин. Актеры: Армен Джигарханян, Серик Конакбаев, Ирина Мирошниченко, Александр Абдулов, Ованес Ванян, Дилором Камбарова, Болот Бейшеналиев, Лариса Лужина, Евгений Жариков, Альгимантас Масюлис, Марина Левтова, Наталья Гвоздикова,

Владимир Никитин, Степан Пучинян и др. **30,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Степан Пучинян (1927–2018) поставил восемь фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских фильмов вошли «Повесть о чекисте», «Схватка», «Из жизни начальника уголовного розыска», «День свадьбы придется уточнить» и «Тайны мадам Вонг».

«Тайны мадам Вонг» явно задумывались как продолжение самого кассового советского фильма «Пираты XX века», собравшего в кинозалах 87 млн. зрителей. Но лента вышла уже зарождавшуюся видеоэпоху, когда советские кинозрители смогли наконец–то увидеть на VHS самого Брюса Ли, поэтому «Тайны...» в итоге, смогли похвастаться только 30-ти миллионной аудиторий...

Итак, спустя пять лет после «Пиратов XX века» сценарист Станислав Говорухин и режиссер Степан Пучинян сделали своего рода «Возвращение пиратов XX века» – боевик под названием «Тайны мадам Вонг». Заглавную роль здесь сырала Ирина Мирошниченко, а мужские партии достались Армену Джигарханяну и Александру Абдулову.

«Тайны...» старательно копируют далекую от идеала сценарную схему «Пиратов...»: многочисленные сюжетные неувязки, абстрактная приблизительность фона, одномерность персонажей и т.д.

Но хуже другое – эта пиратская эпопея откровенно скучна, трюковые эпизоды поставлены вяло, сотни метров пленки расходуются на съемки без выдумки и зрелищности.

Понятен исходный посыл создателей ленты – показать героизм бравого моряка, в одиночку справившегося с целой шайкой пиратов. Но вторичность сюжетных решений и отсутствие необходимых для «хита» профессиональных навыков фактически приводят к нулевому художественному результату...

В отличие от кинозрителей советские кинокритики встретили «Тайны мадам Вонг» резко негативно.

К примеру, кинокритик Петр Смирнов, перечислив большое количество накладок и нестыковок, которые он увидел в фильме С. Пучиняна, писал, что «единственное объяснение всем этим «почему», возникающим едва ли не на каждом сюжетном повороте, могут дать слова из песни, которую пели, помнится, комические коллеги нынешних пиратов из фильма «Айболит–66»: «Нормальные герои всегда идут в обход». ... Особенно, если идти в обход логики и здравого смысла, как это желают персонажи фильма. Увы, и их вялое, утомительное путешествие по газонам ботанического сада, на который сильно похожи представленные на экране джунгли необитаемого острова, и картонный крокодил, вызывающий своим появлением смех в зале, и бутафорский обвал в пещере не способны увлечь нас. Как не способны сделать это и герои картины по причине полного отсутствия характеров – их не заменишь каскадерскими трюками» (Смирнов, 1986: 9). Фархад Агамалиев в «Спутнике кинозрителя» был помягче, назвав работу С. Пучиняна «романтическо–приключенческой лентой» (Агамалиев, 1986: 9).

Мнения аудитории XXI века о «Тайнах мадам Вонг» полярны:

«Фильм "Тайны мадам Вонг" – это "моя золотая коллекция "! Я смотрел его двадцать.. возможно тридцать раз и не могу сказать, что потерял при этом хоть сколько–нибудь времени... детство... выходной.. небольшая очередь за билетами и... вот оно — из обычной Советской серенькой действительности (вот бы немного той действительности вернуть обратно..), я прямой наводкой попадал на экзотические острова, был участником приключений, разыскивал клады. Не стану списывать всё на детское очарование, собственно "Тайны мадам Вонг": очень даже солидный приключенческий фильм с полным набором сопутствующих атрибутов — погони, драки, похищения, поиски сокровищ; действие может показаться слегка затянутым, особенно молодым людям, но это от того, что в те уже далёкие времена, создатели кино не пытались огорошить публику частотой кадра, преследовались другие, более художественные цели; прекрасные актёры, на все времена, просто наслаждаешься их игрой» (Материаловед).

«Изумительный фильм. Хорошо поставлен. Прекрасный актерский состав. Много в этом фильме есть и экзотики. Первый раз я фильм «Тайны мадам Вонг» посмотрел в год его

выхода на экраны страны. И после первого просмотра мне этот фильм сразу понравился» (Р. Горнштейн).

«С "Пиратами XX века" фильм ни в какое сравнение не идет. Жалкое подобие. Несмотря на задействование классных актеров. Кстати, "Гангстеры в океане" – такое же убожество. Особенно повеселила сцена с крокодилом, которого убивает герой Джигарханяна. В театре кукол такое вполне сошло бы, но для кино это позорище» (Фидель).

«Фильм разочаровал. Помню как гремел он в свое время. Думаю, только благодаря несоветской экзотике: яхты, острова, пираты, сокровища. Из художественных достоинств – только красавица мадам Вонг (правда, с очень добрым взглядом) и красивый сценарный ход – последний эпизод, когда она остается одна с золотом в открытом океане. ... Склеено все как–то небрежно, в сценарии – провалы. ... В общем, халявщики кино делали» (Натали).

Черная стрела. СССР, 1985. Режиссер и сценарист Сергей Тарасов (по одноименной повести Р.Л. Стивенсона). Актеры: Галина Беляева, Игорь Шавлак, Леонид Кулагин, Юрий Смирнов, Альгимантас Масюлис, Борис Химичев, Александр Филиппенко, Сергей Тарасов и др. **29,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Тарасов поставил 16 полнометражных фильмов (в основном – развлекательных жанров), четыре из которых («Черная стрела», «Стрелы Робин Гуда», «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго», «Перехват») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

«Черная стрела» – одна из кинолент С. Тарасова «рыцарского цикла», который пользовался большим успехом у зрителей. Надо отметить, что Сергей Тарасов, вообще, специализировался на подобных романтических лентах

Этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня.

Мнения «за»:

«Фильмы С. Тарасова, снятые по романам Стивенсона, Скотта, Бестужева – это культ моего детства. Не знаю лучшего киноматериала для воспитания "правильных" людей» (МакЛан).

«Фильм–то замечательный. Особенно впечатляли батальные сцены на улицах средневекового города. Но и актёрская игра на должном уровне, несмотря на то, что фильм является исключительно приключенческим, не несущим глубокой смысловой нагрузки. Одним словом, отличный образчик фильма "плаща и шпаги" в добротном советском исполнении» (Евгений).

«Мне фильм понравился. Хороший легкий приключенческий фильм. Актеры хорошо играют роли. Особенно понравилась игра А. Масюлиса. Он хорошо передал характер своего героя. Красивые батальные сцены и музыка. Песня менестреля растрогала мою душу. ... с книгой Р.Стивенсона мало общего, создатели фильма выдумали свою историю. Но и эта история, с моей точки зрения, интересная» (Альфия).

Мнения «против»:

«Фильм – халтурка на скорую руку, как и «Айвенго»! На мой взгляд, у Тарасова до "Квентина Дорварда" один сильный фильм по теме средневековья это "Стрелы Робин Гуда"! ... "Черная Стрела" два шага назад к сожалению! (не фильм, а ленивый детский утренник в ТЮЗе не иначе как! "Деревянные" злодеи, абсолютно неправдоподобный "мальчик" Джоанна, картонные доспехи без малейшей попытки, если не позвать консультантов, то хоть порыться в школьном учебнике, где доспехи и оружие 15 века печатались неоднократно» (Ф. Томас).

«Удивительно слабый сценарий. Очевидное отсутствие режиссерской работы. Хотя причина, конечно, лежит в первоисточнике. Если роман Вальтер Скотта о Квентине Дорварде представляет многослойный анализ эпохи, то повесть Л. Стивенсона – это пересказ со вкраплениями диалогов. Соответственно получились и разными сценарии, и фильмы. Действительно похоже на пародию ("клянусь распятием")» (Д. Север).

Непобедимый. СССР, 1983. Режиссер Юрий Борецкий. Сценарист Павел Лунгин. Актеры: Андрей Ростоцкий, Хамза Умаров, Нурмухан Жантурин, Гульнара Дусматова и др. **29,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Борецкий (1935–2003) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, но только самбо–боевик «Непобедимый» вошел в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Главный герой фильма хочет создать новый вид борьбы — «самооборону без оружия» (самбо). Для этого он едет в Среднюю Азию, где изучает древние народные способы борьбы...

Журнал «Советский экран» в год демонстрации этого фильма в кинопрокате оценил его весьма позитивно: «Умные, добрые люди должны уметь постоять за себя, их нужно этому научить... Научить слабого защищаться от злой силы...» – в этих словах героя и состоит основная мысль фильма. Однако будь эта мысль изложена столь прямолинейно, фильм остался бы всего лишь достаточно профессионально сделанной приключенческой картиной. В данном же случае предпринята попытка разработать мысль глубже, диалектичнее» (Колесникова, 1984: 14).

Да и зрители этот фильм не забыли, вспоминают о нем и сегодня:

«Очень интересный фильм. Несмотря на то, что сейчас масса фильмов с боевыми искусствами, по–настоящему хороших мало» (Александр)

«Фильм очень интересный. Но самое главное он забирает меня куда–то в детство. Мы учились в 5 классе и занимались борьбой в Бухаре... А многие эпизоды фильма были сняты именно в старом городе Бухары. Тогда нас маленьких борцов–школьников тоже пригласили сниматься в фильме в качестве массовки. Если кто смотрел фильм, то там во время борьбы кричат и болеют за борющихся дети... Вот это были мы. Нам удалось вблизи увидеть всех великих артистов... Но самое главное, смотря фильм, ... я ухожу в свое детство и древний город Бухару того времени. Закрыв глаза, я отчетливо все вспоминаю, своих друзей во время съемок, кирпич, на котором мы сидели, декорации и бурное обсуждение увиденного с ребятами по дороге домой после съемок. Как будто все это было вчера. Это невероятное ощущение» (Рустам).

«Очень неплохой боевичок. Андрей Ростоцкий, конечно, здесь хорош. И приёмы показаны хорошо, аккуратно. Но ощущение, что чего то не хватает. Какой–то резкости, яркости, ну, или если по–простому сказать, не хватает умения зрелищно снимать боевики. У нас это искусство всё–таки не развито. И очень не хватает такой специфической музыки. Вот, скажем, "Пираты XX века". Там вроде и сцен драк то всего две–три полноценных, а такое ощущение, что фильм забит ими, до того ярко и выразительно всё снято. А здесь весь фильм – броски, приёмы, в конце даже смертельная схватка на краю обрыва..., а ярких эпизодов для воспоминаний практически нет – всё в общем неплохо, хорошо, ровно. Но как–то пресно. И идейно вроде выдержано всё правильно – в конце фильма наше самбо победило «ихнюю» карате (которая кстати непонятно, с какого боку там образовалось. Но в те годы боевик без каратэ – это не боевик.) Но что–то не то. Для меня единственное, что очень хорошо снято, как Ростоцкий демонстрировал приёмы на красноармейцах. ... Очень жалко, что здесь не снялся Талгат Нигматулин. Вот уж кто был бы на своём месте! Очень его здесь не хватает! Но, к сожалению, он в то время уже плотно был в секте, и там, конечно, было не до фильмов. Очень жаль» (В. Иванов).

Мичман Панин. СССР, 1960. Режиссер Михаил Швейцер. Сценаристы Семён Лунгин, Илья Нусинов (по мотивам мемуаров В.Л. Панюшкина). Актеры: Вячеслав Тихонов, Николай Сергеев, Никита Подгорный, Леонид Куравлёв, Иван Переверзев, Лев Поляков, Олег Голубицкий, Леонид Кмит, Григорий Шпигель, Николай Граббе, Рудольф Панков и др. **28,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Михаил Швейцер (1920–2000) поставил 16 фильмов, пять из которых («Кортик», «Чужая родня», «Мичман Панин», «Воскресение», «Золотой теленок») вошли в число самых кассовых советских кинолент, и запомнился зрителям, конечно же, по экранизациям литературной классики («Воскресение», «Золотой теленок», «Карусель», «Смешные люди», «Маленькие трагедии», «Мертвые души», «Крейцерова соната»). Среди них – революционная комедия о подпольщике «Мичман Панин».

…1912 год. Подпольщики поручают мичману Панину (Вячеслав Тихонов) освободить политических заключенных. Фильм «Мичман Панин» был сделан на стыке комедии и драмы и пользовался большим успехом у публики.

Киновед и театральный критик Борис Медведев (1920–1969) писал, что «если попытаться в двух словах определить суть фильма «Мичман Панин»…, это будет рассказ о подвиге. Вернее, о радости подвига. … Да, Панин у В. Тихонова — «шальной», озорной, горячий. Артист не боится, что зритель отнесет смелость Василия за счет молодости, мальчишества, необузданности его натуры, далеко не всегда внимающей голосу рассудка. А разве «тихоне», рассчитывающему каждый шаг, под силу было бы выполнение такой операции? Ведь здесь мало одной только преданности делу, готовности отдать за товарищей жизнь, здесь необходимы размах, веселая — да, веселая! — удаль, любовь к риску. И правы — тысячу раз правы — актер и режиссер, всемерно подчеркивая эти особенности панинской натуры. … И мы понимаем, какой ценой даются ему выдержка, спокойствие, невозмутимая веселость, в то время как все ближе и ближе надвигается опасность к спрятанным в котле тринадцати большевикам» (Медведев, 1960).

Этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня:

«Очень интересный фильм! С увлечением смотрятся похождения бравого мичмана–подпольщика, который развернул на военном корабле активную революционную деятельность. … Только жаль, что не сняли следующую серию – вот бы он показал буржуям где раки зимуют! … А вообще этот фильм я часто пересматриваю как легкую комедию» (И. Синько).

«А вот то когда мичман Панин рассказывал свою версию, где он столько шлялся, выученную по бульварным книжкам данных ему капитаном, причем герой Тихонова всё это сыграл без звука, но очень эмоционально. Золотопогонные адмиралы не поверили, а младший офицерский состав принял это на ура!» (Сорокин).

«Фильм совершенно несерьезный:))) Веселенький водевиль на революционную тему. И показывают его поэтому по ТВ довольно часто, обычно с утра» (Оксана).

«Несуразного в фильме много, но сейчас этот фильм смотрится совсем по–другому: практически морской офицер (а моряки были элитой армии царской России) оказался клятвопреступником – нарушил военную присягу (!). Да и командир корабля оказался хорош! "Я не жандарм", восклицает он, спасая Панина. (Думаю, потом доживал свою жизнь в Париже, таксистом.) Интересно, что потом всех таких перебежчиков в 1920–е и 1930–е годы "вычистили", вывели, так сказать, "в расход", а действительным патриотом оказался боцман Савичев» (Георгий).

Стрелы Робин Гуда. СССР, 1976. Режиссер Сергей Тарасов. Сценаристы Сергей Тарасов, Кирилл Рапопорт. Актеры: Борис Хмельницкий, Регина Разума, Вия Артмане, Эдуардс Павулс, Альгимантас Масюлис, Юрий Каморный и др. **28,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Тарасов поставил 16 полнометражных фильмов (в основном – развлекательных жанров), четыре из которых («Черная стрела», «Стрелы Робин Гуда», «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго», «Перехват») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Долгие годы специализируясь на «рыцарском жанре», режиссер Сергей Тарасов поставил «Стрелы Робин Гуда» с балладами Владимира Высоцкого, которые были поначалу исключены из фильма цензурой и восстановлены режиссером только с приходом «перестройки».

Кинокритик Валерий Туровский (1949–1998) писал, что в «Стрелах Робин Гуда» «вы увидите все, что приличествует жанру так называемого приключенческого фильма. Погони — их не счесть. Драки — кажется, их даже многовато. Состязания — они сняты великолепно. Поцелуй любимой девушки в награду за смелость — а как же без него? Рыцарь без страха и упрека — он смел и точен, мужественен и обаятелен в исполнении Бориса Хмельницкого. А подруга Робин Гуда, красавица Мария,— самое черствое мужское сердце дрогнет, завидев ее. И мрачное великолепие дворцов, и мрачное убожество хижин, и мрачноватый юмор, вырывающийся из Средневековья и врывающийся в Возрождение — все это, спрессованное

воедино, создает очень точный исторический фон киноповествования и сообщает ему ту достоверную сказочность — или сказочную достоверность,— без которой мы уже не мыслим себе приключенческого или авантюрного фильма» (Туровский, 1976).

Этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня:

«Фильм удивительно красивый, романтичный! А песни незабываемого Высоцкого в духе баллад! ... Мне кажется, что сегодня дух романтизма исчез из нашей жизни, силён лишь прагматизм в погоне за золотым тельцом, причём, любыми средствами!» (А. Зиливинская).

«Этот фильм искренний. Несмотря на отсутствие спецэффектов, тем не менее, он оставляет после себя ощущение, что вот только что и ты там был, вместе с героями. Конечно, в этом огромная заслуга песен. Но вот интересно, по отдельности, в записи, эти песни не вызывают столько эмоций, сколько при просмотре фильма. Они стали неотъемлемой его частью. После «Баллады о коротком счастье» я рыдала... Поэтому и хочется, чтобы «Стрелы Робин Гуда» заняли достойное место и в нашей памяти» (Иоланта).

«Этот фильм учил быть честным и справедливым, учил помогать слабому или оказавшемуся в беде. Когда смотрели его, мы мечтали стать похожими на Робин Гуда. Но, увы, чтобы быть Робин Гудом, недостаточно хорошо стрелять, главное иметь настоящих друзей. История любви по фильму проста и трогательна. Может, такой и должна она быть? Простой без сложных ситуаций и хитросплетений? Регина Разума конечно очаровательна! Романтики и сейчас время – не спорю. Но, местами, по фильму романтика немного грустная» (Рома).

Один шанс из тысячи. СССР, 1969. Режиссер Леон Кочарян. Сценаристы: Андрей Тарковский, Леон Кочарян, Артур Макаров. Актеры: Анатолий Солоницын, Аркадий Свидерский, Александр Фадеев, Жанна Прохоренко, Николай Гринько, Аркадий Толбузин, Гурген Тонунц, Николай Крюков, Григорий Шпигель, Волдемар Акуратерс и др. **28,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Леон Кочарян (1930–1970) умер очень рано и остался в истории кинематографа режиссером только одного полнометражного игрового фильма – военного боевика «Один шанс из тысячи».

История создания этого фильма такова: измученный бесконечными цензурными «поправками» своего шедевра «Андрей Рублев» (тогда еще фильм назывался «Страсти по Андрею») Андрей Тарковский (1932–1986) страдал от безденежья. Чтобы как–то заработать, он вместе со своим тогдашними приятелями – сценаристом Артуром Макаровым (1931–1995) и мечтающим о самостоятельной режиссерской постановке в «большом кино» Леоном Кочаряном – решил на скорую руку написать приключенческую историю на военную тему. Расчет оказался верным – фильмы такого жанра на советские экраны обычно выпускались без проблем, поэтому вскоре в Крыму начались съемки «Одного шанса из тысячи», куда по совету А. Тарковского были приглашены сыгравшие в «Андрее Рублеве» талантливые актеры Анатолий Солоницын (1934–1982) и Николай Гринько (1920–1989).

Поначалу всё было хорошо. Съемочная группа неплохо отдыхала на крымском побережье и между делом снимала кино. Но, увы, в конце съемок режиссер Леон Кочарян серьезно заболел, и фильм пришлось монтировать Эдмонду Кеосаяну (1936–1994).

О том, что в итоге получилось, бойко и иронично написал кинокритик Денис Горелов: «С помощью эсэсовской формы и шикарного, в любшинском стиле, великогерманского хамства капитану удается просочиться в недра курортной немецкой обороны, позагорать в черных плавках, поболтать о мозельском, потрепать по ядреной партизанской щеке Жанну Прохоренко в пикантной тельняшке–обтягайке, обозвать ее «фройляйн» и возродить рыцарские традиции в виде подвальных дуэлей вслепую (лишний убитый фриц никогда не лишний). ... Замечено, что всякий, имевший отношение к Одесской киностудии, непременно вспомнит в интервью, «как мы хохотали на съемках». Хохотали мушкетеры и чекисты, пираты и шпионы, альпинисты и капитаны дальнего плавания... Но рекорд производственного веселья все равно должен принадлежать съемочной группе «Тысячи и одного шанса». По сюжету, база разведчиков укрывалась в потайном погребе коллекционных мускатов, которые ни в коем случае нельзя было уступить врагу. И ведь как пить дать не уступили. На фразе Прохоренко: «Будете еще мускат лакать — запрусь; там и

ночуйте» стало ясно, что съемки проходили в по–настоящему творческой атмосфере» (Горелов, 2018).

Иногда мне приходилось читать, что "Один шанс из тысячи" – это пародия на плохое военное кино. Как знать, возможно, авторы и хотели снять пародию. Но, на мой взгляд, пародия не получилась. Получился трэш.

Мнения зрителей XXI века об этом фильме довольно противоречивы:

«Когда я был в четвёртом (а может, даже и в пятом) классе, я был этим фильмом восхищён. Снова посмотрел сейчас (т.е. лет через 40) – и впечатлился не менее сильно, но уже по–другому: как же, при всей концентрации звучных имён в титрах, могло родиться на свет такое чудовищное нагромождение несуразностей и откровеннейшей туфты?! (Перечислять все нелепости даже и не хочется – в Интернете места не хватит). Объяснение вижу только одно: уважаемые мэтры советского кинематографа, а также и любимые народом актёры, решили летом съездить отдохнуть на юга. ... Решили, не особо парясь, снимать пародию – и в таком случае все несуразности оказываются уместны, они только работают на замысел. И получилось то, что получилось: пятиклассник (да и взрослый, сохранивший видение мира на уровне пятиклассника) это чудо–юдо принял за чистую монету, схавал и не крякнул (таких, вроде бы набралось 30 млн.!), – ну, а остальные довольно быстро понимают, что смотрят пародию, и в этом качестве фильм тоже вполне катит» (Н. Джара).

«Так это же первый советский комикс на военную тему! Совершенно сознательный гротеск, доведение привычных штампов до грани абсурдного, и откровенное иронизирование над происходящим. Нельзя же всерьез думать, что Тарковский после "Иванова детства" вдруг мог представить себе войну в таком фантастическом виде? Очень смелый, но, несомненно, удачный эксперимент для советского кино того времени, и удался он благодаря развитому художественному вкусу авторов» (К.Захарович).

«Смотрел сегодня этот фильм после очень долгого перерыва. Свежим, незамыленным взглядом. Оказалось – отличная комедия, пародия на военно–приключенческий жанр. Полтора часа смеха. И хорошо видно, с каким удовольствием сами актёры дурачились и хулиганили в этой весёлой лабуде. Прекрасная работа!» (Мономах).

Где 042? СССР, 1970. Режиссер Олег Ленциус. Сценаристы: Анатолий Галиев, Михаил Маклярский. Актеры: Анатолий Салимоненко, Болот Бейшеналиев, Александр Збруев, Александр Коваленко, Аудрис Мечисловас Хадаравичюс и др. **28,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Олег Ленциус (1921–1998) поставил шесть фильмов, два из которых («Где 042?» и «Черный капитан») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Великая Отечественная война. Экипаж бронекатера №042 выполнил боевое задание, но оказался в тылу врага...

Этот фильм многие зрители вспоминают и сегодня:

Мнение «за»: «В сюжет фильма вошли реальные события. Этот фильм надо смотреть молодому поколению, чтобы они знали, какой ценой была выиграна Великая Отечественная война. Оказавшись на территории занятой фашистами, люди не думали как спастись и выжить. Как гордо они подняли флаг родины и не скрываясь стали прорываться» (Т. Фролова).

Мнения «против»:

«Сюжет по–моему не имеет сильного напряжения, хотя фильм явно претендует на категорию военно–приключенческого. Некоторые эпизоды подзатянуты и надуманы. И что с того, что уголовник сжигает деньги? А на кой они ему на оккупированной территории? Или он что, в доску деревянный? И эта "уголовная"– перевоспитательная линия раньше как–то не доставала, а сегодня из всех "последних бронепоездов", "гу–га" и т.п. достала! Посмотреть современные фильмы о войне, так оказывается, что войну выиграли по большей части уголовники и журналисты. Зачем вообще уголовник в фильме "Где–042?" Показать, какие советские уголовники "не такие" как во всем мире, а у нас они – хорошие?! А мне кажется, преступник, он и в Африке – преступник, и по жизненному опыту – горбатого

могила исправит. Поэтому к сюжету "Где 042?" в этой части, отношусь скептически» (Ленинградец).

«Фильм какой то сырой, недоделанный какой то, тяп–ляп. ... А по ТВ его, по–моему, ни разу и не показывали. Ну и хорошо что не показывали, там особо и показывать то нечего» (В. Иванов).

Баллада о доблестном рыцаре Айвенго. СССР, 1983. Режиссер Сергей Тарасов. Сценарист Леонид Нехорошев (по мотивам романа Вальтера Скотта «Айвенго»). Актеры: Тамара Акулова, Петерис Гаудиньш, Борис Химичев, Леонид Кулагин, Ромуалдс Анцанс, Борис Хмельницкий, Александр Филиппенко, Витаутас Томкус, Альгимантас Масюлис и др. **28,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Тарасов поставил 16 полнометражных фильмов (в основном – развлекательных жанров), четыре из которых («Черная стрела», «Стрелы Робин Гуда», «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго», «Перехват») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Относительно «Баллады о доблестном рыцаре Айвенго» советские кинокритики разошлись во мнениях.

К примеру, киновед и литературовед Андрей Шемякин (1955-2023) (он тогда еще не был телеведущим и автором документальных фильмов) в своей статье в журнале «Искусство кино» остался недоволен тем, что «использовав в картине песни Высоцкого с их неподдельным, щемящим драматизмом, с их нервом, авторы поставили самих себя в довольно неловкое положение, ибо в сравнении с песнями (а сравнение это постоянно происходит даже помимо воли зрителя) действие подчас решительно проигрывает, с вящей наглядностью демонстрирует свою иллюстративность, картинность» и неспособность достичь значительного эмоционального накала. ... Но когда чувства лишь обозначаются на экране, между тем как размышление о них препоручается песенному комментарию Высоцкого, эмоциональная полнота оскудевает, характеры бледнеют, интрига кажется не простой, а наивной, едва ли не примитивной» (Шемякин, 1984: 48–49).

Кинокритик Валерий Туровский (1949–1998) в «Советском экране» был к «Балладе о доблестном рыцаре Айвенго» более благосклонен, отметив, что авторы фильма с романтической восторженностью и наивностью, честно и бесхитростно, без полутонов рассказали историю о пламенных страстях, неземной любви и борьбе с врагами (Туровский, 1983: 8).

Драматург Ефим Клейнер в «Спутнике кинозрителя» оценил «Балладу о доблестном рыцаре Айвенго» еще позитивнее, отмечая его яркость, красочность, особенно по части съемок рыцарского турнира (Клейнер, 1983: 7).

Мнения сегодняшних зрителей об этом фильме разделились:

«К этому фильму у меня самое нежное отношение. В детстве «Баллада...» нравилась настолько, что пересмотрела ее, наверное, раз десять, не меньше. Благодаря картине С. Тарасова открыла для себя (в нужном возрасте!) произведения не только В. Скотта, но и В. Высоцкого.

Так сложилось, что с тех пор и до прошлого года фильм не пересматривала. Я была, в общем, готова к переоценке ценностей, однако «взрослый» просмотр не разочаровал. Только нравится все, конечно, немного не то и не так. Теперь в полной мере оценила замечательную работу художника по костюмам и гримеров. И пусть костюмы явно больше ориентированы на конкретных актеров, чем на историческую правду, так ведь это баллада, а не историческая хроника!» (Тея).

«Мне понравился фильм. Я люблю «Черную стрелу», «Балладу о доблестном рыцаре Айвенго» и «Стрелы Робин Гуда». Песни Высоцкого, можно заслушаться» (Валера).

«В детстве, помню, смотрел этот фильм на одном дыхании. От рыцарских поединков и сражениях на стенах замка просто дух захватывало! Сегодня, конечно, смотрю на этот фильм уже другим, наверное более скептическим взглядом. Бросается в глаза непродуманность некоторых сцен, достаточно ощутимые провалы в сюжете и.... как ни странно, от оригинала (романа Вальтера Скотта) в фильме мало что осталось. Точнее, есть повторяемость с романом ряда сцен, но общего сюжета романа, увы нет.

Возникает ощущение, что из книги выдран кусок без конца и без начала. Эдакий фрагмент из середины с вольной интерпретацией от режиссёра фильма. Ну и ладно! Всё–таки в первую очередь следишь именно за рыцарем Айвенго и сопереживаешь ему на протяжении всего фильма. Пусть сегодня постановка и выглядит простенько, но у фильма есть одно неоспоримое преимущество: Песни–баллады Владимира Высоцкого о которых, скажу без преувеличения, мороз по коже! Это, пожалуй, самая сильная сторона этого фильма, а потому его хочется просматривать снова и снова» (Михаил).

«Так как книгу я прочла раньше, чем посмотрела фильм, то фильм, естественно, не понравился совсем. И даже песни Высоцкого его не спасают. Песни великолепные, но фильм сам по себе, а песни сами по себе. Нет никакой внутренней связи между песнями и фильмом. Песни, действительно, намного лучше фильма, и только, на мой взгляд, подчёркивают его убожество. Знаю, что Высоцкого сильно огорчало, когда песни, написанные специально для того или иного фильма, в последний момент в фильм по тем или иным причинам не входили. И если бы "Баллада о доблестном рыцаре Айвенго" вышла при жизни Высоцкого, я, наверно, была бы к этому фильму более снисходительна» (Айрини).

Мамлюк. СССР, 1959. Режиссер и сценарист Давид Рондели (по мотивам повести Уиарго (К. Татаришвили) "Мамлюк"). Актеры: Дато Данелия, Отар Коберидзе, В. Джоджуа, Манана Лондаридзе, Акакий Хорава, Лия Элиава и др. **27,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Эту драматическую историю двух грузинских мальчиков, проданных в рабство, поставил **режиссер Давид Рондели (1904–1976).** Всего на его счету 14 полнометражных игровых фильма, из них «Мамлюку» и «Девушке из камеры № 24» удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Зрители XXI века вспоминают этот фильм редко, хотя у него есть свои почитатели: «Обожаю этот фильм, эпический размах, великолепные работы, красивые актеры» (И. Перепелица) и противники («Фильм показался скучным, да к тому же, его создателям, по видимому, просто не хватило опыта постановки батальных сцен» (Вихрь).

Риск. СССР, 1971. Режиссер Василий Паскару. Сценаристы: Прасковья Дидык, Эдуард Володарский, Никита Михалков (сиквел фильма "Марианна" (1967) по повести П. Дидык "В тылу врага"). Актеры: Наталья Зорина, Леонхард Мерзин, Николай Бурляев, Улдис Пуцитис, Вацлав Дворжецкий, Ольгерт Кродерс и др. **27,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Паскару (1937–2004) поставил 15 полнометражных игровых фильма, из которых два остросюжетных – «Марианна» и «Риск» – вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

«Марианна» (1967) собрала почти 30 млн. зрителей, «Риск» (1971), где советские разведчики в годы войны снова сражаются с оккупантами – немногим меньше, 27 млн..

В свое время «Риск» очень нравился подросткам, сегодня этот фильм вспоминают редко, хотя, на мой взгляд, он сделан отнюдь не хуже иных лент о разведчиках и шпионов тех лет… В принципе именно такую – сдержанно положительную оценку он и получил в книге Ивана Иорданова о молдавском кино (Иорданов, 1978).

Двойной обгон. СССР, 1984. Режиссер Александр Гордон. Сценарист Николай Иванов. Актеры: Борис Химичев, Вадим Михеенко, Юрий Назаров, Витаутас Томкус, Николай Прокопович, Виктор Фокин, Екатерина Тарковская, Наталья Гущина, Георгий Мартиросьян и др. **26,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Гордон (1931-2020) поставил девять полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Сергей Лазо», «Сватка в пурге», «Двойной обгон» и «Выкуп») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Советские кинокритики отнеслись к «Двойному обгону» неплохо.

К примеру, в рецензии, опубликованной в журнале «Советский экран», подчеркивалось, что «законы приключенческого жанра соблюдены здесь на редкость пунктуально. … сцены погони сняты и смонтированы безупречно. … Кое–где дают о себе знать и психологическая приблизительность, и нечеткость, и обидная скороговорка» (Светов, 1984: 10).

Так или иначе, пользуясь отсутствием конкуренции со стороны западных триллеров и боевиков, Александр Гордон в 1970–х – 1980–х годах собрал неплохой урожай зрительских симпатий, однако уже на старте 1990–х он почувствовал бесперспективность продолжения такого рода жанровых экспериментов в новых политических и экономических условиях и навсегда ушел из игрового кино…

Мнения нынешних зрителей о «Двойном обгоне» сегодня сильно разнятся:

«Фильм, который сделал режиссера Александра Гордона популярным. Я не упускаю ни одной возможности посмотреть его. … Это – лучший боевик со всеми атрибутами жанра (погони, стрельба). Квинтэссенция этого фильма, как и любого боевика – зло должно быть наказано, смелость и мужество всегда сильнее жадности, цинизма и корыстолюбия» (С. Завьялов).

«Фильм отличный для 80–х годов. Это сейчас сюжет кажется обычным, но тогда "Двойной обгон" смотрелся захватывающе. … И не надо слишком строго критиковать фильм, киноляпы можно найти практически в любых фильмах, которые иной раз и смотреть не хочется. Понравились автотрюки и работа каскадеров, своеобразная реклама грузовиков "МАЗ". В целом фильм заслуживает внимания и хорошего отношения, смотрится с удовольствием и в наши дни!» (Немо).

«Довольно нехилый такой отечественный боевичок. В год выхода на экраны он, наверно, смотрелся ещё круче. Впрочем, и здесь есть какие–то несуразные моменты. Вот как, КАК милиция смогла настолько быстро найти того, кто дал бандитам машину с липовыми номерами?! Почему бандиты при захвате автофургона попросту не убили дальнобойщиков?! Как–никак, свидетели… И что бы бандиты с ними сделали, если бы злосчастный груз всё–таки добрался до мафиози?! Но это ещё ничего по сравнению с любовной линией, которая в фильме совсем неуместна, и которая граничит с маразмом» (Каратон).

«Поражает количество зрителей в кинопрокате – более 26 млн.. Каким же неизбалованным тогда был советский зритель! Фильм–то уж слишком незатейлив. В нем нет даже малейшего художественного наполнения, того, что придает фильмам долгую жизнь и любовь зрителей. Хотя, по сравнению с тем киномусором, что начнут снимать спустя всего несколько лет и который пойдет потоком, то фильм не так уж и плох» (Александр).

Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо. СССР, 1973. Режиссер Станислав Говорухин. Сценарист Феликс Миронер (по роману Д. Дефо). Актеры: Леонид Куравлёв, Ираклий Хизанишвили, Евгений Жариков, Владлен Паулус, Алексей Сафонов и др. **26,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Станислав Говорухин (1936–2018) поставил 19 полнометражных игровых картин и сериалов, пять из которых («День ангела», «Белый взрыв», «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо», «Контрабанда», «Десять негритят») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. И это без учета его телехитов, включая «Место встречи изменить нельзя».

Разумеется, приключенческий фильм «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» был в первую очередь рассчитан на школьную аудиторию, но и взрослые смотрели его довольно охотно.

Кинокритик Татьяна Хлоплянкина (1937–1993), на мой взгляд, справедливо писала, что «автор сценария Ф. Миронер и режиссер С. Говорухин ведут себя так, словно бы они только что прочитали книгу впервые в жизни. И страшно удивились. И удивление свое сделали главным настроением картины» (Хлоплянкина, 1973).

Кинокритик Александр Липков (1936–2007), размышляя об этом фильме Станислава Говорухина, справедливо отметил главное в концепции экранизации – показать стремление главного героя вопреки всем жизненным напастям остаться Человеком (Липков, 1973: 7).

«Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» – своего рода часть удачного проекта Станислава Говорухина, посвященного экранизациям классической библиотеки детского и юношеского чтения, куда вошли также сериалы «Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна» и «В поисках капитана Гранта».

Современные зрители вспоминают эту картину с благодарностью:

«Я увидел афишу этого фильма на стене кинотеатра, в городе своего детства – это было 40 лет назад, и понял, что не могу не увидеть этой удивительной истории. Робинзон Крузо с ружьем на плече, а на ружье – белый попугай, такая была афиша. И с этой секунды началась долгая любовь к этому персонажу, к этой удивительнейшей истории, к далеким странам и невероятным путешествиям. Много лет прошло – но ничего не изменилось, всё с таким же трепетом, как в детстве – смотрю на бесхитростного Робинзона (Леониду Куравлеву – низкий мой поклон), бесконечное спасибо Говорухину» (Морриконе) 13.06.2013, 18:33

«Мне фильм понравился. Как начала его смотреть, как вошла в него – так и осталась до самого конца. И весь день вспоминала этот остров, Робинзона, милого попугая, Пятницу, прелестную музыку Вивальди, лодку, над которой столько трудился зазря Робинзон и все остальное. Я тоже хочу на такой остров, хочу, хочу, это моя мечта. Жить там спокойно, в тишине, среди прекрасной природы, свободной, независимой и сама себе хозяйкой. Я Робинзону завидую. И наш Робинзон – Леонид Куравлев, самый лучший из всех Робинзонов» (Лета).

Огненные вёрсты. СССР, 1957. Режиссер Самсон Самсонов. Сценарист Николай Фигуровский. Актеры: Иван Савкин, Маргарита Володина, Михаил Трояновский, Антоний Ходурский, Владимир Кенигсон и др. **26,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Самсон Самсонов (1921–2002) поставил 20 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Оптимистическая трагедия», «Огненные вёрсты», «За витриной универмага», «Каждый вечер в одиннадцать», «Одиноким предоставляется общежитие», «Попрыгунья», «Журавль в небе», «Танцплощадка») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Кинокритик Сергей Лаврентьев в своей книге «Красный вестерн» верно отметил, что «ковбойский фильм был в СССР признан порочным, и классических вестернов из США на советских экранах почти не было. В борьбе с «тлетворным влиянием Запада» кинематографическое начальство еще на заре советской власти повелело снимать свои, собственные приключенческие фильмы, в которых ковбоев и индейцев заменили красные бойцы, сражающиеся с классовыми врагами. Краснознаменные вестерны не только пользовались большим зрительским успехом, но иногда являли собой замечательные образцы киноискусства» (Лаврентьев, 2009: 3).

Фильм Самсона Самсонова «Огненные вёрсты» – из этого ряда «красных вестернов».

Об этой «перелицовке» хорошо писал кинокритик Виктор Демин (1937–1993): «Попробуем подсадить в дилижанс засекреченного агента. Это сделали сценарист Н. Фигуровский и режиссер С. Самсонов в фильме «Огненные версты» (1957). Композиция «дорожного вестерна», ученически скопированная с «Дилижанса», нисколько не пострадала от того, что в одном и том же экипаже оказались рядом чекист, едущий к своим, на помощь осажденному городу, и замаскировавшийся белогвардеец, торопящийся туда же, только с противоположной целью — возглавить восстание против большевиков. Сюжетная структура не то чтобы выдержала, устояла, не поддалась вмешательству мотива, рожденного на чужой территории, она просто–напросто не заметила его чужеродности, мгновенно и естественно подчинив своим собственным формально–содержательным закономерностям» (Демин, 1980).

Эту жанровую особенность «Огненных верст» хорошо понимают и многие современные зрители:

«Огненные вёрсты» – мой любимый фильм про гражданку, смотрю 2–3 раза в год. ... Тут всё: сюжет закрученный, великолепные и гениальные актеры – едва ли не в лучших своих ипостасях» (В. Плотников).

В «Огенных верстах», конечно, есть идеологическая революционная начинка, но без нее снимать тогда было нельзя. Так что, если отвлечься от этого, но фильм вполне можно смотреть как «красный вестерн». Кроме того, мне всегда нравился Кенигсон, а у него тут главная роль» (Зритель).

«Образцово–показательный советский вестерн, этакий вольный ремейк "Дилижанса" Джона Форда... Смотрится на одном дыхании» (М. Кириллов).

«Увлекательнейший вестерн... смотрится превосходно, на одном дыхании.... Традиционно считается, что "Огненные вёрсты" заимствовали сюжетную схему у "Дилижанса" Джона Форда. Но буквальных повторов там нет, а использование общей сюжетной схемы с переносом в другую страну и эпоху нельзя считать плагиатом» (Б. Нежданов).

Последний дюйм. СССР, 1959. Режиссеры Теодор Вульфович, Никита Курихин. Сценарист Леонид Белокуров (по одноименному рассказу Дж. Олдриджа). Актеры: Николай Крюков, Слава Муратов, Михаил Глузский и др. **25,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Никита Курихин (1922–1968) за свою, увы, короткую жизнь поставил всего пять полнометражных игровых фильмов, три из которых («Последний дюйм», «Жаворонок», «Не забудь... станция Луговая») вошли в число самых популярных лент СССР. В ночь на 6 июля 1968 года Никита Курихин погиб в автомобильной аварии неподалеку от Риги**...**

Режиссер Теодор Вульфович (1923–2004) за свою карьеру поставил всего восемь фильмов, пять из которых («Последний дюйм», «Улица Ньютона, дом 1», «Крепкий орешек», «Товарищ генерал», «Шествие золотых зверей») вошли в число самых кассовых советских кинолент.

...Мужественный летчик Бен и его десятилетний сын вылетают на морские съемки. Во время работы по водой Бена тяжело ранит акула. Срывающимся голосом, теряя сознание, Бен заставляет сына взлететь и приземлиться на далеком Каирском аэродроме.

«Какое мне дело до вас, до всех, а вам — до меня", — эти горькие слова песни из фильма «Последний дюйм запоминаются надолго...

Изобразительное решение фильма всячески подчеркивает беззащитность человека в мире бескрайнего океана. Да и режиссеры умело создают напряженную атмосферу действия. А создать ее было не просто — в фильме практически всего два героя — Бен и его сын. При этом авторы основывают действие не на эффектных трюках (подробности поединка с акулой в картине не показаны), а на психологических отношениях персонажей.

И хотя Бен вылетает на опасные съемки вовсе не для собственного удовольствия, а ради денег, для социальной драмы в «Последнем дюйме» нет серьезных оснований. Главное здесь — борьба человека со стихией, преодоление страха, боли и отчаяния.

Быть может, отдельные эпизоды фильма грешат излишней «красивостью», а песенка, которую исполняет сын Бена, — несколько сусальна, но в целом «Последний дюйм» и сейчас выглядит крепкой жанровой лентой...

Жаль, что после неплохой военной комедии «Крепкий орешек» (1967) режиссерский почерк Теодора Вульфовича заметной потускнел, растерял былую экспрессию кадра, точность ритма и монтажа...

В год выхода «Последнего дюйма» в прокат о нем написал в «Советском экране» режиссер Григорий Козинцев (1905–1973):

«Последний дюйм» – глубоко идейный фильм: мы видим одичание человека, неминуемое в условиях классового общества, если он «ничего не стоит», если его труд – предмет купли и продажи. Всем развитием общественных противоречий капиталистического мира этот человек вынужден, даже не замечая того, терять свои самые драгоценные свойства. Единственная цель ведет его – жестокая борьба за существование. ... Фильм Т. Вульфовича и Н. Курихина не только удачный, но и оригинальный. ... «Последний

дюйм» – фильм о мужественных и благородных людях, которые должны победить, должны преодолеть человеческое отчаяние» (Козинцев, 1959: 4).

В рецензии, опубликованной на страницах журнала «Искусство кино», утверждалось, что «Последний дюйм» оказался фильмом об одиночестве, О знобящем, жутком одиночестве человека а пустыне. И не в реальной песчаной пустыне, а в той пустыне, что называется «западной цивилизацией». … Смешно было бы упрекать авторов в том, что фильм — «мрачный». Он мрачен, как мрачна сама капиталистическая действительность. Именно эта «мрачность» характерна для того образа жизни, который делает хорошего человека одиноким н озлобленным волком. Фильм сделан по-настоящему профессионально и изобретательно. Хороша режиссерская работа. … Прекрасны пейзажные съемки. Сидя зале, мы почти физически ощущаем жару пустыни, пустоту и глушь неведомого людям угла земли. Даже море, обычно любимое всеми, доброе море режиссер и оператор заставили служить своему замыслу. То море, что мы впервые сидим глазами Дэви, море страшное, равнодушно-враждебное, грозящее человеку бедой… Конечно, на экране — настоящий Олдридж!» (Викторов, 1959: 116).

Кинокритик Ариадна Сокольская (1927-2021) в журнале «Искусство кино» писала, что «режиссерам удалось сохранить стиль, атмосферу, идею рассказа Олдриджа. И вместе с тем они создали самостоятельное произведение, говорящее с людьми на своем особом языке — языке киноискусства. Тема фильма, пожалуй, даже шире темы рассказа. В картине отчетливее звучат социальные ноты, яснее протест против несправедливого общественного устройства, обрекающего человека на духовное одиночество. … Авторы фильма старались достичь социального заострения темы не с помощью декларации (хотя отдельные реплики все же оказались «педалированными» и декларативными), а посредством конкретных зрительных образов, эмоциональных ассоциаций, выразительных и емких деталей.

Начиная со второй половины фильма, когда в произведение входит тема борьбы и подвига, ритмический строй монтажных фраз резко меняется. Режиссеры сталкивают контрастные по ритму куски, перебивают спокойное, сдержанное повествование экспрессивными эпизодами. В «видениях» Бена реальность уступает место неясным воспоминаниям. Динамичная смена кадров, резкие монтажные переходы, острые ракурсы, учащенный внутренний ритм передают лихорадочное состояние героя. Предметы расплываются и теряют свои очертания. По черному фону льются кристально чистые струи, тревожно мечутся цветовые пятна. Водная пелена окутывает экран. … Эмоциональная и динамичная музыка, написанная М. Вайнбергом, занимает важное место в драматургическом построении фильма. Развитие и переплетение музыкальных тем очень точно соотносится с настроением героев и общей тональностью эпизодов. Временами в музыку вплетаются «естественные шумы»: свист ветра, рокот прибоя, человеческие голоса, звук работающего мотора. Необычное звучание оркестра электронных инструментов оттеняет настороженное молчание морских глубин, таинственность подводного мира. Через весь фильм проходит мелодия солдатской песни. Она сталкивается с другими музыкальными темами, растворяется в них и вновь возникает как лейтмотив образа Бена. … Благодаря убедительности психологической эволюции Дэви и умелому использованию «оркестра» изобразительных средств основная тема произведения — тема мужества, человеческой стойкости и подвига, очищающего душу, — зазвучала в фильме сильно и ярко» (Сокольская, 1961).

Прав кинокритик Денис Горелов: «самое необъяснимое — каким волшебным образом эстетика «Дюйма» совпала с духом и буквой «Старика и моря»… Та же желто–изумрудная гамма песка и моря, та же дружба с мальчиком и звенящая нота преодоления, те же изуродованные акулами руки и примат геройской музыки — с той только разницей, что композитор Димитрий Темкин за «Старика» получил «Оскара», а Моисея Вайнберга даже и не слишком запомнили, распевая балладу о Бобе Кеннеди как народную» (Горелов, 2018).

Тепло принятый зрителями в год выхода в прокат «Последний дюйм» стал поистине культовой лентой для многих поколений зрителей:

«Фильм превосходный, о мужестве, силе воли. Восхищает поведение мальчика – ради спасения отца он взлетел, почти что один. Это – поистине пример для подражания. Значит, фильм носит и воспитательный характер. … Очень интересный фильм» (И. Гуссейнова).

«Очень сильный, талантливо снятый фильм, незабываемое впечатление моего детства. … Никакой "развесистой клюквы" в показе зарубежной жизни, никакого лобового

обличения "их нравов", характерных для старого советского кино. Очень достоверно показаны отношения между отцом и сыном. Для режиссеров Вульфовича и Курихина действительно звездный час» (Б. Нежданов).

Шестой. СССР, 1982. Режиссер Самвел Гаспаров. Сценарист Рамиз Фаталиев. Актеры: Сергей Никоненко, Владимир Грамматиков, Михаил Пуговкин, Евгений Бакалов, Тимофей Спивак, Михаил Козаков, Лариса Белогурова, Нина Меньшикова, Марина Яковлева и др. **24,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Самвел Гаспаров (1938–2020) поставил 11 остросюжетных фильмов, пять из которых («Ненависть», «Свидетельство о бедности», «Забудьте слово «смерть», «Хлеб, золото, наган», «Шестой») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент. 26 мая 2020 года С. Гаспаров умер, заразившись коронавирусом...

Пожалуй, одна из самых трудных задач, стоящих перед постановщиком приключенческого фильма, — соблюдение чувства меры. С одной стороны, картина не должна быть затянутой, скучной, с другой, необходим определенный предел трюкам, динамике.

На этом тернистом пути немало ухабов. Примером тому может служить «истерн» Самвела Гаспарова «Шестой».

Правда, в данном случае авторы фильма решили разбавить сюжет комедийными эпизодами. Но все равно с нажимом, замедленно подаются кровавые сцены убийств. Режет глаз и многозначительная символика, вроде новеньких гимнастерок, сшитых уже для погибших, театральность массовок. Драматизм финала — смерть шестого по счету начальника милиции снимается последующей сценой его чудесного исцеления.

Фильм, где сюжетные повороты можно предугадать, а живых людей заменяют некие воплощения о человеческих типах (молчаливый силач, обожающий детвору, грустноватый аптекарь, франтоватый парикмахер, мрачноватый пастух и т.д.) получился ничуть не хуже, но и ничуть не лучше остальных «истернов» Гаспарова с «хорошими» красными и «плохими» белыми...

Прав кинокритик Денис Горелов: «в начале 70–х советский кинематограф уступил воле народа и приспособил чужой жанр к отечественным пескам и суглинкам, назвав гибрид «истерном». После «Белого солнца пустыни», «Седьмой пули», «Своего среди чужих, чужого среди своих» на хрустящий гравий беззаконных дальнезападных городков ступил режиссер студии Горького, бывший водитель–дальнобойщик (читай — скотогон и боец) Самвел Гаспаров. За шесть лет он снял подряд четыре фильма о диких временах гражданской войны и махновщины, суда Линча и револьверного права, кабацких дуэлей и почтовых дилижансов, — и хотя всем им недоставало мотылевской теплоты и михалковского шарма, каждый собрал в прокате приблизительно по 24 млн. зрителей — ровно столько было поклонников у суррогатного советского жанра «пельмени–вестерн» (Горелов, 2018).

В год выхода «Шестого» в прокат киновед Виктор Демин (1937–1993) писал в журнале «Искусство кино», что «повествователь типичного историко–революционного фильма, даже с острой интригой, рассказывал о том, что было. В «истерне» больше авторской свободы, игры фантазии, притчеподобных допущений. Здесь речь шла о том, что могло быть. Замечательным достижением этих лет, все еще непревзойденным в своей области, остался фильм Р. Ибрагимбекова, В. Ежова и В. Мотыля «Белое солнце пустыни». ... Но сегодня речь не о достижениях, а о тех фильмах, в которых дает о себе знать весьма тревожная тенденция превратить историко–революционный фильм в «кровавый коктейль», в мешанину банальностей и шоковых аттракционов, в декоративный узор из знаков–символов, которые еще совсем недавно обладали живой, духовной проекцией на реальность. ... Все это с полным правом относится к фильму «Шестой» ... Единственно, где буйным вдохновением вспыхивает прежнее мастерство С. Гаспарова — это сцены перестрелок. Их, впрочем, вернее было бы назвать сценами легкого и бесперебойного уничтожения живой силы противника» (Демин, 1982: 77, 80).

«Шестой» – это бесшабашная игра в жанр вестерна, когда авторы, нисколько не заботясь о правдоподобности и психологических мотивировках, увлеченно играют «в кино» со своими персонажами и зрителями...

Мнения нынешних зрителей о «Шестом» расходятся:

«Когда–то давным–давно, когда не было ни слаев, ни арни, ни других "крепких орешков", народ любил своих "неуловимых мстителей". Среди них выделялся этакий "истерн" – "Шестой" в исполнении Никоненко. Такое кино трудно забыть мальчишке, тем более такому впечатлительному, как я. А какой Грамматиков! Это же наша "Великолепная семерка"! И как бы мы не были против насилия, но подобное приключенческое кино должно быть всегда» (Макс).

«Отличный фильм, яркий, динамичный, восхищаешься игрой актёров. Фильм захватывает, смотришь его на одном дыхании, и если есть какие–либо недостатки (по мнению критиков), они уходят куда–то в небытие» (Е. Попов).

«Фильм неровный. То классный, то как будто на скорую руку. Особенно однообразны "гибели" героев» (Атрпед).

34-й скорый. СССР, 1982. Режиссер Андрей Малюков. Сценаристы Всеволод Иванов, Андрей Малюков. Актеры: Лев Дуров, Елена Майорова, Альгимантас Масюлис, Александр Фатюшин, Александр Рыщенков, Петерис Гаудиньш, Марина Шиманская, Ирина Печерникова, Валерий Рыжаков и др. **24,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Андрей Малюков (1948-2021) поставил 25 фильмов и сериалов, в основном – остросюжетных («В зоне особого внимания», «Спецназ», «Диверсант», «Мы из будущего», «МосГаз» и др.), два из которых («В зоне особого внимания», «34–й скорый») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Фильм «34-й скорый» был поставлен Андреем Малюковым в русле установки на зрелищность, взятой Госкино на рубеже 1980-х. В общих чертах задача формулировалась так: если не перегнать, то хотя бы догнать! Само собой речь шла о голливудских жанровых блокбастерах. Правда, разрешалось обращаться лишь к определенным жанрам: фантастика, детектив, мюзикл, мелодрама, комедия и даже «фильм-катастрофа» поощрялись, в то время, как «фильмы ужасов», эротика и мистика были по-прежнему «вне закона»...

Незадолго до съемок «34-го скорого» Александр Митта уже поставил «фильм-катастрофу» об аварии на воздушном лайнере под названием «Экипаж». Андрей Малюков взялся за кинематографическое освоение фактуры горящего пассажирского поезда.

Увы, в отличие от Александра Митты (в фильме которого самой катастрофе предшествовала довольно длинная мелодраматическая часть), ему не удалось как следует познакомить зрителей с персонажами, характеры которых остались лишь намеченными пунктиром. Следовательно, и во время пожара поезда градус сопереживания был заметно понижен. Да и сама катастрофа поезда вышла на экране как-то не слишком выразительно и эффектно, что в итоге и сказалось на кассовых сборах: аудитория «34-го скорого» почти втрое меньше, чем у «Экипажа»...

В год выхода фильма «34–й скорый» журнал «Спутник кинозрителя» подчеркивал, что это «фильм–катастрофа. Того же порядка, что «Экипаж» А. Митты. Такие фильмы надо делать лихо, нагнетать ужасы виртуозно, и «34–й скорый» по этой части всем взял: он расчетливо бьет зрителя в нервные узлы, управляющие азартом, восторгом, слезами, страхом — море эмоций, бездна переживаний» (Токарев, 1982).

Журнал «Советский экран» отнесся к этой ленте не столь восторженно: «Некоторые эпизоды фильма, снятые на натуре и в естественных интерьерах, очень трудные в постановочном отношении, впечатляют своей достоверностью. Но нельзя не отметить и другое: слишком высокая событийная насыщенность той части картины, где идет схватка с огнем, где ликвидируется угроза крупной железнодорожной катастрофы, порой не дает возможности уяснить обстоятельства происходящего» (Савицкий, 1982: 7).

Многие сегодняшние зрители вспоминают «34–й скорый» с теплой ностальгией:

«Один из самых моих любимых фильмов. В этом фильме удивительно и прекрасно переплелось все: героизм, самоотверженность, самопожертвование, любовь, взаимовыручка наряду с подлостью, эгоизмом, цинизмом, жадностью, себялюбием. И каждый раз после его просмотра остается какое–то необъяснимое смешанное чувство. "34–й скорый" мной любим

не меньше, чем "Экипаж". И пусть он уступает тому же "Экипажу", но что–то заставляет меня смотреть "34–й скорый" снова и снова (пусть и знаешь его уже наизусть)» (Алексей).

«Фильм остросюжетный, но сейчас смотрится, скорее, трогательно. Здесь важны не столько спецэффекты, сколько человеческие отношения. А они показаны очень ярко, благодаря тонким и глубоким актёрским работам, на которых, главным образом, и держится картина. ... Каждый персонаж здесь убедителен и чем–то симпатичен, потому "хэппи–энд" особенно радует» (Тея).

«Забудьте слово «смерть». СССР, 1979. Режиссер Самвел Гаспаров. Сценарист Эдуард Володарский. Актеры: Богдан Ступка, Евгений Леонов–Гладышев, Пётр Меркурьев, Константин Степанков, Ольга Гаспарова, Элгуджа Бурдули и др. **24,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Самвел Гаспаров (1938–2020) поставил 11 остросюжетных фильмов, пять из которых («Ненависть», «Свидетельство о бедности», «Забудьте слово «смерть», «Хлеб, золото, наган», «Шестой») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Это еще один истерн Самвела Гаспарова из эпохи гражданской войны.

Несмотря на название этого истерна, смерть на экране приходит буквально с первых же кадров… Как и раньше, для режиссера главное – динамика, основанная на «железных» законах жанра.

Однако и здесь наметилась тенденция к штампу. Складывается впечатление, что на первом плане для постановщика находится не сюжетная интрига, пусть даже и вторичная, а сцены с эффектно падающими убитыми…

Увы, Самвел Гаспаров не Серджо Леоне: попытки заполнить сценарные «пустоты» кровавыми перестрелками, где в конечном счете не важно, кто и в кого стреляет, превратили фильм «Забудьте слово «смерть» в заурядную потасовку на фоне гражданской войны…

Кинокритик Николай Суменов (1938–2014) писал в «Спутнике кинозрителя», что в фильме «Забудьте слово «смерть» «с одной стороны – множество погонь, драк, выстрелов и убийств, с другой – отчетливо звучащая лирическая нота, романтическая наполненность, задумчивость и доброта» (Суменов, 1979: 1–2).

В связи с этим киновед Виктор Демин (1937–1993), на мой взгляд, совершенно справедливо заметил, что «у С. Гаспарова нет и не было вкуса к человеческой психологии. Но иные жанры терпимы, бывает, к психологическому минимуму. Тривиальность под видом психологических откровений в какой–то мере восполнялась энергией массовых сцен, в их, я бы сказал, языческой страстности, когда старые ценности отменены, а новые еще только–только осознаются». К примеру, в другом гаспаровском истерне – «Хлеб, золото, наган» – В. Демин отметил «мучительную экстатичность затянутых пауз. Вот сейчас должен прозвучать выстрел, вот догорит фитиль и рванет ящик с динамитом, вот в огне и дыме разнесется на куски подорванный врагом мирный полустанок… В самих этих ситуациях нет открытия, но это делается с полной серьезностью, изобретательно, разнообразно» (Демин, 1982: 78).

Зато, помнится, кинокритик Георгий Капралов (1921–2010) отнесся к истернам Самвела Гаспарова без всяких скидок на условности жанра, обвинив их в пропаганде насилия на страницах главной советской газеты «Правда»…

Поклонников у истерна «Забудьте слово «смерть» поменьше, чем у «Шестого», так что преобладают отзывы скептического характера:

«Неплохой "истерн", Гаспаров работал профессионально. Хотя многое вторично. Но тогда классических вестернов почти не показывали, как исключение "Великолепная семерка", "Золото Маккены", "В 3.10 на Юму". ... Ещё словцо про качество сценария – называется точная привязка событий – июнь 1920 года, а Кикоть заявляет прибывшему к нему "врангелевцу", герою Ступки: "везде вас разбили, на Перекопе вас разбили". Но июнь – период успеха врангелевской Русской армии, Перекоп же – поздняя осень. Хоть бы учебник по истории СССР открыли» (Балдахин)..

«Если убрать фирменный "истерновский" колорит режиссера и несколько ярких актерских ролей, сюжет не цепляет. Замысел героя Б. Ступки внедриться в банду известен заранее, соответственно, интриги нет, способ внедрения под видом белогвардейца тоже не нов, очень похожий использовался в «Свадьбе в Малиновке» (У барона Врангеля – всё

английское!). Внедрившись, чекист цели своей не выполняет, да и попыток убить Кикотя не предпринимает. Потом – финальная битва добра со злом, добро, понятно, побеждает. В последнюю минуту на помощь приходит долгожданная красная армия. Трюковые съемки неравнозначны – есть великолепные конные, которые сейчас не встретишь, есть попахивающие халтурой – циркач сбивает жердью всадника с седла – еще на полметра кол не донес, а тот уже высигнул и т.д.» (Михаил).

Найти и обезвредить. СССР, 1983. Режиссер Георгий Кузнецов. Сценарист Геннадий Бокарев. Актеры: Борис Невзоров, Андрей Градов, Александр Воеводин, Ирина Шмелёва, Нина Русланова, Анатолий Рудаков, Михаил Жигалов и др. **24,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Кузнецов (1945–2005) поставил 11 фильмов и сериалов, из которых только боевику «Найти и обезвредить» удалось войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

Бандиты в тайге убили кассира и похитили кучу денег. Милиция начинает розыск...

В рецензии, опубликованной в год выхода фильма «Найти и обезвредить» в прокат в журнале «Советский экран», отдавалось должное остросюжетности ленты, но выражалась и досада на то, что авторы фильма слишком много внимания уделили бандиту, вместо того, чтобы подробнее «более обстоятельно» раскрыть характеры положительных персонажей (Скорин, 1983: 7–9).

Мнения зрителей XXI века о боевике «Найти и обезвредить» в основном положительные:

«Фильм стоит посмотреть. Замечательно играют все актеры. Фильм о настоящей дружбе, о лучших качествах человека, о том, что люди не остаются безразличными к случившейся беде» (Светлана).

«Лучший советский боевик начала 80–х годов 20–го века. ... Мы, в те года юные пионеры, очень хотели походить на положительных героев этого фильма» (Михаил).

«Невозможно передать словами то щемящее чувство ностальгии, которое испытываешь при просмотре таких замечательных фильмов как "Найти и обезвредить". И как чертовски сильно отличаются они от современных криминальных боевиков – полных ужасов, мерзостей, кровищи. Отличаются именно какой–то родной нашей российской задушевностью и добротой. Тут даже главари бандитов невероятно обаятельны и им где–то даже сочувствуешь, хотя и понимаешь, конечно, что они на самом деле убийцы. ... Наверное такое же эстетическое удовольствие испытываешь, увидев вольного матерого волка – животное очень красивое, но хищное и страшное, извечно гонимое и преследуемое людьми. В остальном отмечу тонкий замечательный юмор, которым пронизаны эти фильмы. Фигуры людей, вступивших в единоборство с преступниками, овеяны благородством и внутренней душевной чистотой. Захватывающий, напряженный сюжет. Дух приключений, так волшебно пленяющий зрителя, уводящий его от серых повседневных будней. И все это под чудесную музыку Артемьева и Лебедева! Настоящее талантливое кино. Спасибо большое создателям!» (М. Лисичкин).

«Фильм достаточно крепкий, профессионально сделанный, но без изюминки. Многие сюжетные повороты угадываются заранее. Советские фильмы "в жанре экшн" бывали и покруче» (Гена).

Встреча у старой мечети. СССР, 1970. Режиссер Сухбат Хамидов. Сценарист Олег Осетинский. Актеры: Ходжадурды Нарлиев, Роман Хомятов, Александра Завьялова, Расми Джабраилов, Людмила Хмельницкая и др. **24,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сухбат Хамидов (1939–1997) поставил четыре полнометражных игровых фильма, одному из которых – истерну «Встреча у старой мечети» – удалось войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

Сегодня этот фильм про «хороших красных» и «басмачей» зрители почти не помнят, но все равно у него есть одинокие поклонники:

«Шикарный приключенческий фильм. Сочетание детектива и вестерна» (Белогорец).

«Фильм нравился в раннем детстве. Но это и неудивительно: для того возраста такие праведные стрелялки во имя гегемонии гегемона нашим поколением проглатывались на ура» (Юрий).

Секретарь райкома. СССР, 1942. Режиссер Иван Пырьев. Сценарист Иосиф Прут. Актеры: Василий Ванин, Михаил Астангов, Марина Ладынина, Михаил Жаров, Михаил Кузнецов и др. **24,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Иван Пырьев (1901–1968) поставил 18 полнометражных игровых фильмов, 15 из которых («Богатая невеста», «Партийный билет», «Трактористы», «Любимая девушка», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки», «Испытание верности», «Идиот», «Белые ночи», «Наш общий друг», «Свет далекой звезды», «Братья Карамазовы») вошли в тысячу самых кассовых советских лент.

Этот фильм И. Пырьева вышел на экраны во время войны, и был в целом тепло оценен тогдашней прессой.

К примеру, в газете «Литература и искусство» утверждалось, что «слаженность актерского ансамбля, художника, оператора в большой мере обеспечила стилистическое единство постановки. «Секретарь райкома», бесспорно, наиболее зрелое произведение Пырьева» (Евсеев, 1942). Вместе с тем далее отмечалось, что, «добиваясь сюжетной увлекательности, авторы иногда впадают в другую крайность: кое-где стремление поразить зрителя острым фабульным ходом становится для них самоцелью и отодвигает на второй план другое, более важное. Сюжет фильма не нуждался в дополнительных «обострениях» стертыми приемами авантюрно-приключенческой ленты. Авторы явно сами недооценили внутреннюю драматическую силу избранного ими материала. Зрителя волнует суровая романтика партизанского походного быта, увлекает величие характеров народных мстителей, идущих на подвиг во имя родины, гораздо больше, чем нехитрая приключенческая интрига» (Евсеев, 1942).

Уже после окончания Великой Отечественной войны министр кинематографии СССР И. Большаков (1902–1980) писал о «Секретаре райкома» так: «В фильме сказалась прекрасная режиссерская работа И. Пырьева, который показал себя темпераментным и вдохновенным художником, хорошо понимающим лучшие черты характера русских людей, проявившиеся в борьбе за Родину. С большим блеском исполнили свои роли артисты: В. Ванин, М. Жаров, М. Астангов. Артист В. Ванин … правдиво и тонко создал образ секретаря райкома большевистской партии, центральный образ фильма. Перед нами волевой, умный, беспредельно преданный своей Родине, своему народу большевистский руководитель масс, который с большим умением и тактом в дни войны руководит боевыми операциями. Артист М. Жаров создал убедительный и содержательный образ русского патриота, который не щадит своей жизни во имя победы над коварным и лютым врагом» (Большаков, 1950: 49).

Аналогичного мнения об этой работе И. Пырьева придерживался и киновед Александр Грошев (1905–1973), подчеркивая, что «в этом фильме показываются истоки партизанского движения, раскрывается роль большевистской партии как организатора и вдохновителя народной войны. Центральный герой картины секретарь райкома Кочет предстает перед зрителями вполне сформировавшимся партийным руководителем, стойким и мужественным большевиком. Он ясен и последователен в своих решениях и поступках, действует уверенно и целеустремленно. Огромная воля и стойкость, упорство и решительность в борьбе с врагом являются определяющими чертами его характера. … Приключенческая форма сюжета была умело использована постановщиком фильма для показа самого главного и самого существенного: высоких моральных качеств советских людей, раскрывшихся в суровой партизанской борьбе» (Грошев, 1952: 166–167).

Однако уже в 1969 году авторы «Краткой истории советского кино» писали о том, что «фильм «Секретарь райкома» не лишен серьезных недостатков. Они относятся прежде всего

к его сценарной основе и сказываются в стремлении сценариста И. Прута к внешним эффектам и мелодраматическим ситуациям. Неровный – и по мастерству и по степени проникновения в материал – была также и игра некоторых актеров» (Грошев и др., 1969: 314).

Сегодня «Секретарь райкома» смотрится зрителями как кинотекст своего времени:

«По–моему – агитка. Неплохая, конечно, но и не шедевр советского кино. Налицо все приемы среднего голливудского боевика: неуязвимый главный герой; гротескные враги, десятками падающие замертво; хитроумный главзлодей, коварством захватывающий героя и как все шаблонные голливудские злодеи сначала откровенничающий с героем, а потом тупо упускающий его. Я не ругаю Пырьева, был 1942 год, страна висела на волоске, тут не до изысков, тут все должно быть просто и понятно… Пырьев сделал то что должен был сделать – агитку (понятный и яркий призыв к борьбе)» (Духазил).

«Едка сатира, настоящая агитка, немного любви, героизм… Смотрела взахлеб! Особенно взял за душу кадр из начала фильма, когда показывают красивых героев на фоне пылающей страны и идет клятва защищать Родину до последней капли крови. Очень вдохновляюще. Я буквально увидела зрителей, сидящих в зале в 1942 году, которые смотрели на него. Я буквально почувствовала, как в их душе поднимается жажда уничтожения фашистов. А потом еще этот главарь фашистов с его усищами… И вообще такие хиленькие, слабенькие фашисты, они точно вызывали же у наших чувство – Да мы их победим в два счета! Счас соберемся и наваляем! Очень агитационно. 100 из 100 баллов!» (Кадеточка).

Ненависть. СССР, 1978. Режиссер Самвел Гаспаров. Сценаристы Эдуард Володарский, Никита Михалков. Актеры: Евгений Соляков, Иван Мацкевич, Евгений Леонов–Гладышев, Елена Цыплакова, Элгуджа Бурдули, Лев Перфилов, Константин Степанков и др. **24,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Самвел Гаспаров (1938–2020) поставил 11 остросюжетных фильмов, пять из которых («Ненависть», «Свидетельство о бедности», «Забудьте слово «смерть», «Хлеб, золото, наган», «Шестой») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В сценарии «Ненависти», «подаренном» Самвелу Гаспарову Эдуардом Володарским (1941–2012) и Никитой Михалковым, конечно же, чувствуются их рука, натренированная на блестящем синтезе истерна и детектива «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974). Но своей лихой и размашистой режиссурой С. Гаспарову удалось привлечь в кинозалы даже чуть больше зрителей, чем Н. Михалкову.

Приключенческий жанр — один из самых популярных в нашем кинематографе. А режиссер Самвел Гаспаров — один из самых ярых его приверженцев. Однако уже в «Ненависти» отчетливо ощущалась склонность С. Гаспарова к стилизации, возникшая, возможно, под влиянием все того же «Своего среди чужих…».

События гражданской войны преломлялись в «Ненависти» будто сквозь туманное стекло. Приметы времени были стерты, и молодые актеры Евгений Леонов-Гладышев и Елена Цыплакова с видимым удовольствием и задором играли отнюдь не людей двадцатых годов, а своих сверстников, как бы перенесенных неведомой машиной времени на десятки лет назад.

Такая откровенная режиссерская ставка на развлекательность, минуя разработку характеров и отражение эпохи, еще тогда казалась очень спорной. Но все же трудно было предположить, что в дальнейшем от стилизации С. Гаспаров скатится к штампу.

В «Ненависти» проявилась и другая особенность его режиссерской манеры — стремление к внешнему эффекту. Так, пригласив на микроскопическую роль белого казака актера с впечатляюще броской внешностью (Б. Хмельницкого), Самвел Гаспаров разворачивает целый эпизод с «русской рулеткой», (игра со смертью с помощью нагана) лишь для того, чтобы показать, как красиво есаул пустит себе пулю в лоб.

В целом получилось нечто вроде «Неуловимых мстителей» для взрослых, только без юмора.

В год выхода «Ненависти» в кинопрокат журнал «Спутник кинозрителя» обращал внимание читателей на «локальные цвета, в которые окрашены убеждения героев и их характеры, при полном отсутствии оттенков и полутонов, головокружительные события, эффектные перестрелки, все это напоминает о жанре «вестерна», где события, даже самые серьезные, все–таки окрашены оттенком игры, ощущением какого–то веселого и озорного жизнелюбия» (Иванов, 1978: 7).

А спустя четыре года киновед Виктор Демин (1937–1993) писал, что «Ненависть», этот типичный «истерн», исполнен эпической, величавой плавности и, вместе с тем, материальной, фактурной значительности каждой подробности взметнувшегося мира. Исключительные ситуации времен гражданской междоусобицы как бы затормозили обычные природные процессы, чтобы мы получше их рассмотрели. Само присутствие смерти оттеняло достоинства жизни» (Демин, 1982: 78).

Мнения сегодняшних зрителей о «Ненависти» сочетают в себе аргументы «за» и «против»:

«Смотрел фильм первым экраном в 14 лет. Очень нравилось, на несколько сеансов ходил. Пересмотрел через 35 лет. Сценарий, конечно, сильно идеологизирован. Красные благородны, а подлые и мерзкие белые, нарядившиеся в советскую форму, жгут села и убивают мирных граждан. Хотя в истории гражданской войны имеется много обратных примеров. Красные надевали погоны и рейдировали по тылам противника, одновременно проверяя жителей на благонадежность. Например – рейд бригады В..М. Примакова в октябре–ноябре 1919 года. Мне кажется, если бы жанр "истерна" был ближе к чистоте, фильм бы только выиграл. Но хорошего в нем много. Достаточно масштабно снято, качественно воссозданы обстановка, экипировка героев. ... Перестрелки классно поставлены, конные трюки. Обратил внимание, как уверенно обращаются главные герои с лошадьми» (Михаил).

«Фильм не очень люблю. Но Степанков в роли полковника Ставрогина (хорошая такая фига в кармане – упырь–белогвардеец с фамилией персонажа Достоевского) – просто блеск!» (М. Кириллов).

«Крайне примитивный "истерн" про гражданскую войну... Глубоко трагическая тема братоубийства (которая и поныне порой разделяет наш народ на "белых" и "красных") показана в виде какого–то опереточного фарса. А сцена штурма избы с заложницей – прямо амазонкой в кожаных штанах! ;)) – просто апофеоз абсурда. И при этом фильм отнюдь не комедия. С досадой вынужден констатировать, что у авторов сценария Э.Володарского и Н.Михалкова после почти шедеврального "Свой среди чужих..." на этот раз получилось нечто весьма низкопробное» (Г. Воланов).

Схватка в пурге. СССР, 1978. Режиссер Александр Гордон. Сценаристы Владимир Кузнецов), Ольга Мирошниченко. Актеры: Леонид Марков, Валентин Гафт, Константин Захаров, Виктор Павлов, Нина Попова, Геннадий Корольков, Сергей Яковлев, Олег Анофриев, Владлен Паулус и др. **23,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Гордон (1931-2020) поставил девять полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Сергей Лазо», «Сватка в пурге», «Двойной обгон» и «Выкуп») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В «Схватке в пурге» бандиты захватывали автобус, а зрители, затаив дыхание, переживали за судьбы пассажиров.

Многим зрителям этот фильм нравится до сих пор:

«Отличный фильм, не просто "стрелялки–догонялки", захватывает и не отпускает до конца фильма» (Елена).

«Такой захватывающий фильм и снят так давно! Честное слово, ни чуточку не уступает современным голливудским триллерам по напряжению» (Сибиряк).

Свой среди чужих, чужой среди своих. СССР, 1974. Режиссер Никита Михалков. Сценаристы Эдуард Володарский, Никита Михалков (по собственной повести «Красное золото»). Актеры: Юрий Богатырёв, Анатолий Солоницын, Сергей Шакуров, Александр Пороховщиков, Николай Пастухов, Александр Кайдановский, Никита Михалков, Николай

Засухин, Александр Калягин, Константин Райкин и др. **23,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Никита Михалков поставил 17 полнометражных игровых фильмов, из которых только один – «Свой среди чужих, чужой среди своих» – вошел в тысячу самых популярных советских кинолент.

«Свой среди чужих, чужой среди своих» – самая кассовая режиссерская работа Никита Михалкова. Когда этот лихой фильм, сочетающий в себе жанры детектива, триллера, вестерна и боевика, вышел на экран, он вызвал немалый интерес – и у публики, и у кинокритиков.

К примеру, кинокритик Александр Свободин (1922–1999) считал, что «Свой среди чужих, чужой среди своих» поставлен «откровенно, весело, озорно. В начале моя зрительская память, точно арифмометр, начала отсчитывать цитаты. Это из Бергмана, это из Кубрика, это из «Диллинджера», … это воспоминание (воспоминание!) о Феллини, эти типажи из Бертолуччи… Сам Никита Михалков – актер, сначала заставляет своего героя грассировать, потом забывает об этом… Но в конце концов я понял, что это прием, такая раскованность – принцип не только зрелища, но и мышления. Что лабиринт сюжета, кроссворд фабулы – это так задумано, чтобы мы сами вышелушили из этого детективно–интеллектуального гибрида тему верности, мужества. От фильма хмелеешь, но, протрезвев, спрашиваешь себя: что это? О чем? Фильм – производное от мира искусства, озорство и веселье его заразительны» (Свободин, 1975: 2).

Спустя четыре года после премьеры этого фильма кинокритик Юрий Ханютин (1929–1978) писал, что «Михалков вошел в режиссуру, как светский щеголь на вернисаж. Вошел шумно, весело, ослепляя каскадом режиссерских приемов. Его первый фильм «Свой среди чужих, чужой среди своих» пленял уверенностью режиссерской руки и в то же время раздражал подчекнутостью, с которой это качество выявлялось. … Казалось, режиссер был озабочен не столько тем, чтобы раскрыть эпоху и его героев, сколько тем, чтобы оповестить о себе» (Ханютин, 1979: 131). И здесь же Ю. Ханютин точно отметил, что персонажи фильма, «как сказочные герои, поступают по законам естественной справедливости и верят в их торжество. И режиссер тоже верит вместе с ними. Ротмистр Лемке, когда уплывает его мечта – саквояж с золотом, – отчаянно вопрошает: «Господи, господи, ну почему ты помогаешь этому кретину, а не мне?» «Потому что ты жадный», – отвечает герой фильма. Как в детских сказках: жадный наказан, Бармалей посрамлен, храбрый и благородный герой побеждает» (Ханютин, 1979: 131–132).

Кинокритик Юрий Богомолов (1937-2023) подчеркивал, что название «Свой среди чужих, чужой среди своих», «обозначало коллизию, к которой режиссер впоследствии не раз будет возвращаться, испытывая ее то на драматизм, то на комичность, помещая ее то в историческую среду, то в современный интерьер, преломляя ее сквозь призму то приключенческого, то мелодраматического жанра. … Реалии гражданской войны на экране также условны, как и сакраментальный бассейн, в который вода вливается с одной скоростью, а выливается с другой. Впрочем, нужна оговорка: условность не исключает натуральность. Последнюю не исключил и Михалков. Более того, постарался ее предельно обострить. Среда действия тщательно проработана, насыщена достоверными подробностями; она живая, фактурная и потому запоминающаяся. …

Посмеем утверждать, что перед нами не историко–революционный фильм, созданный во славу одного из многочисленных подвигов в пору гражданской войны, а некий поэтический экзерсис, созданный на материале гражданской войны, или, если быть совершенно точным, созданный на материале клишированных представлений о гражданской войне. … перед нами, скорее всего, интеллектуальная игра в приключенческое кино. … Совершенно очевидно, что жанр приключенческого фильма использован режиссером в данном случае как фокусирующая оптика, а не просто как приманка для зрителя. Детективная интрига работает как средство испытания очень важной для автора идеи. Ценность братства поставлена под сомнение детективным ходом и утверждена заново детективным противоходом» (Богомолов, 1989).

Уже в XXI веке кинокритик Денис Горелов вспоминал, что «в связи с фильмом Михалкова часто бранили за хорошее знание ковбойской классики, однако прямого

плагиата он себе сроду не позволял, а роскошная сцена с облепившими вагон убийцами–альпинистами и вовсе уникальна в мировой художественной практике. Отдельные же парафразы с «Бучем Кэссиди» и «За пригоршню долларов» вполне органичны» (Горелов, 2018).

О стилизованной цитатности фильма «Свой среди чужих, чужой среди своих» пишет и С. Кудрявцев: «Вообще–то удивительно, что подчёркнуто цитатный (сейчас бы мы сказали – постмодернистский, тем самым глубоко обидев автора, ставшего с годами более консервативным в жизни и искусстве) фильм, который по–своему перелагает американские вестерны и их виртуозные модификации в творчестве итальянца Серджо Леоне, всё же был принят широкой зрительской аудиторией. … лента Михалкова была гимном во славу мужского братства, отчаянно нежно озвученным в партии для трубы композитора Эдуарда Артемьева. … Свои и чужие, но кто разберёт и оценит их правоту или историческое заблуждение?! Есть лишь сиюминутный миг победы и единения друзей, которые уже завтра могут оказаться врагами» (Кудрявцев, 2007).

Через год после фильма «Свой среди чужих, чужой среди своих» Никита Михалков поставил еще одну роскошную стилизацию с целым букетом первоклассных актеров, на сей раз мелодраматического жанра – «Рабу любви». Но эта картина, собрав за первый год демонстрации только 11,2 млн. зрителей, в тысячу самых кассовых советских кинолент войти уже не смогла…

Мнения сегодняшних зрителей о фильме «Свой среди чужих, чужой среди своих» очень четко разделены на «за» и «против».

«За»:

«Пересмотрела "Свой среди чужих…", заново полюбила Михалкова. И фильм чудесный, и актерский состав отличный… А в конце фильма, глядя на Кайдановского, у которого по щекам катились слезы, прослезилась сама от сознания того, что нет уже с нами ни Кайдановского, ни Солоницына, ни Богатырева» (Тамара).

«Это один из лучших фильмов Никиты Михалкова. Всякий раз, пересматривая, его я, наслаждаюсь в полном смысле искусством кинематографа. Бесподобная музыка, гениальные актеры, сам сюжет…. Фильм буквально «берет за душу». Юрий Богатырев здесь сам на себя не похож, все его изумительные актерские работы, сыгранные до данного фильма и после, не сравняться с его Шиловым, так как он это «сделал», думаю, не сделал бы больше никто» (Елизавета).

«Фильм просто гениальный! Очень правильный, духовно сильный и глубокий. Благодаря именно таким фильмам и тем людям, которые способны это понять и оценить, мы будем иметь настоящих мужчин в своей Стране и нерушимый духовный стержень! Может это все и наивно звучит, но этот фильм хорошо передает человеческие поистине человеческие отношения и великую силу духа. А сила духа –это та основа которая ведет к достижению целей» (Дмитрий).

«Что фильм – стилизация под спагетти–вестерн – этого сам Михалков не скрывал. Но какая это прекрасная стилизация! По сути – первый полнометражный фильм, и сразу такое мастерство в построении кадров (фильм можно разрезать на эпизоды и смотреть по кусочкам), такое умение работать с актёрами… От спагетти–вестернов идёт и тяга к афористичности диалогов героев (вспомним фильмы того же Леоне, разошедшиеся на цитаты) (М. Кириллов).

«Фильм моего детства… Позже, смотря этот фильм, я влюбилась в Юрия Богатырева, особенно трогает меня до слез момент, когда Шилов говорит: "Что же вы братцы, что же вы…" И ребром ладони ударяет по стеклу – стекло вдребезги, он режет себе руку и прислоняется лицом к стеклу, а Шакуров подходит к нему и проводит рукой по стеклу, а как будто по его лицу. … Не могу спокойно смотреть этот фильм, это как опуститься на дно своей памяти, должна быть тишина, все спят и я с губами, искусанными до крови, и красными глазами» (Машуля).

«Против»:

«Всегда поражался умению Никиты Михалкова превращать золото в черепки. Вроде бы и актерский ансамбль ему дали собрать хороший, и музыка Э. Артемьева, как обычно, интересна, и тема важная, и жанр острый, и красивых натурных съемок в нем немало, а цельного кинопроизведения не получилось. Вроде бы всего в фильме много: стрельбы, погонь, столкновений отчаянных людей в непримиримой борьбе. Но что получилось в

итоге? Почти бессвязный набор отдельных эпизодов, порою ярких и интересных, но чаще скучных, серых и банальных (что уже говорить об идейном содержании!) — как такое смотреть, просто ума не приложу. Сколько ни пытался — не сумел. Жаль, что не засекал, на какой минуте фильма терялся всякий к нему интерес, хотя часто старался понять, чем же он так нравится некоторым людям. Усилием воли заставлял себя его смотреть, но то полет мухи отвлекал, то узоры на обоях приковывали внимание, ну, никак этот «шедевр» не давал отвлечься от происходящего вокруг экрана. То вдруг внутри начинало закипать возмущение: ну, кто так ставит–то! Только в результате множества попыток, вконец себя измучив, кусками как–то его одолел» (Киновод).

«Это, пожалуй наислабейший русский фильм, снятый в СССР. Даже такие таланты, как Кайдановский и Калягин, не смогли вдохнуть дыхания и жизни в этот скучнейший фильм. Остальной состав актеров – это второй эшелон. В общем, это серый, бледный фильм ни о чем. Очередная попытка догнать и перегнать США или Италию? Ага. Не получилось. Хотя удивляться тут нечему. В общем, Жигули не FIAT (не то качество). Михалков не Sergio Leone. Но вот сравнение мелодии с великим Ennio Morricone, это то же самое, что сравнить Жигули и FIAT, если не страшнее или хуже. Мелодия этого фильма – самое слабое звено этого слабенького фильма» (Ф. Сладков).

Эскадрон гусар летучих. СССР, 1981. Режиссеры Никита Хубов, Станислав Ростоцкий. Сценарист Сергей Ермолинский. Актеры: Андрей Ростоцкий, Марина Шиманская, Лидия Кузнецова, Евгений Лебедев, Юрий Рычков, Николай Ерёменко и др. **23,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Никита Хубов (1936–2018) поставил 7 полнометражных игровых фильмов, из которых в тысячу самых популярных советских кинолент удалось войти только «Эскадрону гусар летучих».

Режиссер Станислав Ростоцкий (1922–2001) – один из фаворитов советских зрителей. Из одиннадцати его полнометражных игровых фильмов восемь («А зори здесь тихие...», «Доживем до понедельника», «Дело было в Пенькове», «На семи ветрах», «Земля и люди», «Эскадрон гусар летучих», «Белый Бим – Черное ухо», «И на камнях растут деревья») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент**.**

Эту героическую драму о герое Отечественной войны 2012 года Денисе Давыдове Никита Хубов начинал снимать один, но худсовет студии остался недоволен снятым текущим материалом и в порядке «шефской помощи» к постановке фильма подключился Станислав Ростоцкий, несомненно, заинтересованный в том, чтобы дорогостоящая картина с его сыном в главной роли вышла к зрителям.

Кинопресса отнеслась к «Эскадрону гусар летучих» вполне доброжелательно.

Кинокритик Юрий Тюрин (1938–2016) писал в «Советском экране», что «режиссеры свободно соединили здесь, как, впрочем, и в ряде других мест фильма, элементы различных жанров. ... в лучших сценах фильма дух всенародной борьбы 1812 года воскрешается на киноэкране. И нас волнует сегодня образ славного певца–гусара» (Тюрин, 1981: 3).

Зрители XXI века оценивают этот фильм в целом позитивно:

«Восхитительный фильм. О чести и любви. Давыдов – человек–легенда, который был признан еще при жизни. Гениальный поэт и настоящий гусар» (Кукла).

«Мне трудно подобрать все слова, чтобы высказать свой восторг по поводу фильма "Эскадрон гусар летучих". Это – суперпатриотический фильм. Игра Андрея Ростоцкого выше всяких похвал» (А. Нуреев).

Конец императора тайги. СССР, 1978. Режиссер Владимир Саруханов. Сценаристы Павел Лунгин, Борис Камов. Актеры: Андрей Ростоцкий, Иван Краско, Герман Качин, Юрий Майнагашев, Олег Балакин и др. **23,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Саруханов (1934–1999) поставил пять полнометражных игровых фильмов, два из которых («Конец императора тайги», «Не ставьте лешему капканы…») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Действие боевика «Конец императора тайги» разворачивается в 1922 в Хакасии, где отряд Голикова (Гайдара) – весьма спорной теперь личностью – боролся с врагами революционной власти.

Писатель Анатолий Алексин (1924–2017) опубликовал в «Советском экране» восторженную рецензию на эту остросюжетную ленту, пафосно идеализируя Гайдара и подчеркивая, что «картина не подражает, не эпигонствует, а возрождает лучшие романтические традиции юношеского кинематографа, одухотворенного правдой истории, высоким революционным пафосом, широко используя возможности приключенческого сюжета» (Алексин, 1978: 6).

Мнения сегодняшних зрителей о «Конце императора тайги» существенно разнятся:

«Сказка о "добрых красных" и "злых белых". К исторической правде никакого отношения не имеет. Образ Голикова (будущего Гайдара) – откровенный лубок. Финал фильма – фантасмагория. Приятельские, якобы, отношения между отрядом Голикова и местными хакасами – полная противоположность истине. В общем, одна из легенд для советских детей на тему относительно недавней истории» (ВА).

«Отличный фильм героико–приключенческого жанра. Андрей Ростоцкий, с его обаятельным открытым лицом, как нельзя лучше подошел на роль моего любимого с детства писателя. Именно таким я всегда представляла себе Аркадия Гайдара» (Мар).

Хлеб, золото, наган. СССР, 1981. Режиссер Самвел Гаспаров. Сценарист Роберт Святополк–Мирский. Актеры: Владимир Борисов, Ольга Гаспарова, Юрий Григорьев, Олег Корчиков, Эдуард Марцевич, Элгуджа Бурдули и др. **22,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Самвел Гаспаров (1938–2020) поставил 11 остросюжетных фильмов, пять из которых («Ненависть», «Свидетельство о бедности», «Забудьте слово «смерть», «Хлеб, золото, наган», «Шестой») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Через два года после фильма «Забудьте слово «смерть» Самвел Гаспаров снял еще один истерн – «Хлеб, золото, наган».

По сравнению со своими предыдущими «истернами» Самвел Гаспаров решил добавить сюжету достоверности, а персонажам — психологизма. Хотя по большому счету мало что изменилось: снова гражданская война, и вновь большинство героев даны только густыми мазками. Картина довольно четко выдержана ритмически: замедленные «паузы» чередуются с динамичными эпизодами. Меньше стало кровавых, натуралистических сцен. Но рядом с блестяще выполненными зрелищными элементами (трюками с лошадьми, например) в фильме можно встретить и сцены, снятые явно наспех, небрежно, — вроде внезапно проезжающей на заднем плане «Волги».

Сюжет, развивающийся поначалу вполне правдоподобно, становится к финалу все более надуманным…

Кинокритик Ян Кушнирский обращал внимание читателей «Советского экрана», что в фильме «Хлеб, золото, наган» «стихия приключения владеет действием картины безраздельно. Приметы времени, реалии эпохи возникают на экране лишь постольку, поскольку они служат для более яркого выявления остроты ситуаций. Заботясь прежде всего о напряжении действия, об эффектности ключевых эпизодов, авторы не стремятся к детальной и углубленной разработке характеров» (Кушнирский, 1981: 4).

Как писал кинокритик Денис Горелов, «уже в его названии звучали отголоски серджо–леоневского «Хороший, плохой, злой», а флегматичный Владимир Борисов в роли чекиста Горбача был вылитый Ли ван Клиф, особенно когда подносил зажженную сигару к ящику с динамитом. Как и у Леоне, он лишь лениво поднимал воротник кожаной тужурки, когда снаряды наступающих белых конфедератов в щепки разносили за его спиной

железнодорожный вокзал, и пуще глазу берег женщину, три золотых слитка и два мешка муки для детдома. Уже на этой картине сложилась изобретенная Михалковым схема «подражания подражанию» (Горелов, 2018).

Но прав был киновед Виктор Демин (1937–1993), в виду достаточного числа лент этого жанра, в этой ленте «ни в действующих лицах, ни в ситуациях, ни в атмосфере происходящего, ни в диалогах, ни в одеждах, буквально ни в чем не чувствуется новизны. Главным творческим импульсом оказывается не вдохновение открытия, а комбинаторика. И это было, и это, и это, но в такой комбинации они, мол, еще не встречались. Истертые, клишированные элементы лишают новизны и всю историю. В результате внешние импульсы интриги, сцены перестрелок, эпизоды временного унижения и бессилия «наших», погоня, одержанная победа и т.д. становятся единственным смыслом произведения» (Демин, 1982: 78).

Мнения нынешних зрителей об истерне «Забудьте слово «смерть» далеки от восторга:

«Фильм вроде и неплох, но пару раз отчетливо видны в момент погони по городку стоящие вдали машины ГАИ. И антенны на крышах домов. Да и съемки этой погони явно смонтированы дважды – одни и те же кадры повторяются. Так что неаккуратная работа явно видна, поэтому и воспоминания о фильме остались неважные» (Инес).

«Во всяком случае это кино получше предыдущего творения того же режиссёра на ту же тему и в том же истерновском стиле – "Ненависть". ... "Хлеб, золото, наган" не просто вторичен, а смотрится прямо как "подстрочник" михалковского "Свой среди чужих...". Ну посудите сами: опять саквояж с золотом, опять голодающие, которых нужно спасать (кстати, вполне упитанные детишки, выбежавшие в конце фильма к машине совсем не похожи на умирающих от голода!). Есть свой бесстрашный чекист "Шилов"–Горбач – в потёртой кожанке, фуражке со звёздочкой и даже в таком же свитере! ;)), свой подлый и жадный "Лемке" – Зайцев – тоже в форме, правда, не белогвардейской, а железнодорожной, и даже свой главарь банды "Брылов" –Мезенцев – псевдо–интеллигент с прекрасным воспитанием и чувством юмора, но, безусловно, пасующий против Шилова Горбача! Не буду смаковать многочисленные киноляпы картины, но когда скачущие казаки – прицелившись! – стреляют, типа, по машине с нашими беглецами, в то время как даже они видели, что та свернула в переулок, а палят они в белый свет – это жуткая халтура» (Г. Воланов).

«В этом "истерне" присутствует только один положительный момент – отличная игра Эдуарда Марцевича в роли "интеллигентного" главаря банды с претензиями на декадентскую утончённость манер и слегка педерастичными интонациями. Всё остальное – сценарий, режиссура, небрежная работа операторов и монтажёров (многоэтажные дома с антеннами на крышах и милицейские машины на заднем плане, повторяющиеся кадры погони – казак в лужу падает несколько раз, трупы глазами хлопают и т.д.) – ниже всякой критики. Персонажи фильма стандартны до невозможности, сплошные штампы: революционный малограмотный, но очень сознательный матрос, пошедшая в народ молодая романтически настроенная учительница из интеллигентной семьи, чекист без страха и упрёка, бесчисленные всадники в папахах и с лампасами, беспорядочно палящие в воздух независимо от направления движения цели, и конечно же — ручной пулемёт "льюис", снявшийся, наверное, во всех "истернах", начиная с "Белого солнца пустыни"» (Мурлыка).

«Очень скучный фильм, сколько раз пыталась посмотреть – не смогла. Все это уже было, и гораздо лучше. снято. А нравоучительные нотки в голосе Ольги просто убили!» (А. Лепесткова).

«Дрянь. Дрянь редкостная. Дрянь редкостная даже для истерна» (Военком).

Олекса Довбуш. СССР, 1960. Режиссер Виктор Иванов. Сценаристы Любомир Дмитерко, Виктор Иванов. Актеры: Афанасий Кочетков, Наталья Наум, Олег Борисов, Григорий Тесля, Николай Муравьёв и др. **22,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Иванов (1909–1981) поставил 11 полнометражных игровых фильмов (в основном это были комедии), четыре из которых («За двумя зайцами», «Олекса Довбуш» и «Ключи от неба», «Ни пуха, ни пера») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

Костюмная приключенческая лента «Олекса Довбуш» рассказывает историю гуцульского атамана, своего рода, Робин Гуда XVIII века...

В год выхода этого фильма на экран зрители отнеслись к нему довольно тепло, но кинопресса оценила его в основном негативно.

К примеру, кинокритик Нина Игнатьева (1923–2019) писала, что «несмотря на крепкое, драматургически добротное построение сценария, режиссер не нашел для него цельного, яркого кинематографического выражения. При всей внешней динамике событий картина внутренне статична, ей не хватает широкого дыхания, потому что истинную поэзию жизни постановщик подменяет порой холодной театральностью; вместо богатой палитры у режиссера, как правило, одна краска. ... Традиционность в дурном смысле слова, как повторение пройденного, слишком знакомого — вот что делает эту картину произведением проходным, не оставляющим заметного следа. Обращаясь к далекой истории, художник обязан взглянуть на нее с современных творческих позиций, осветить светом сегодняшнего дня — только тогда события и люди ушедших веков станут для нас действительно живыми и близкими. И, конечно, даже заглядывая в прошлые столетия, не следует прекращать поиски новых, сильных выразительных средств» (Игнатьева, 1961: 91–92).

Сегодняшние зрители относятся к «Олексе Довбушу» куда добрее:

«Строгий, волнующий, величественный, исключительно красивый, историко–героический... так и хочется произнести "боевик", да еще больше не хочется обижать серьезное произведение, одно из самых хороших в заявленном жанре» (В. Плотников).

«Фильм, возможно, и грешит театральностью, но всё же поставлен красиво и с размахом. ... Фольклорный и исторический материал интерпретирован здесь в целом неплохо» (Тея).

Ракеты не должны взлететь. СССР, 1965. Режиссеры: Алексей Швачко, Антон Тимонишин. Сценаристы: Павел Загребельный, Николай Фигуровский. Актеры: Евгений Гвоздёв, Глеб Стриженов, Вия Артмане, Лев Поляков, Юрий Волков, Всеволод Сафонов и др. **20,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Швачко (1901–1988) поставил 11 фильмов, четыре из которых («Вдали от Родины», «Ракеты не должны взлететь, «Разведчики» и «Нина») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Жизнь режиссера Антона Тимонишина (1921–1969) оказалась, увы, короткой, и он успел поставить только три полнометражных фильма, но все они – «Ракеты не должны взлететь», «Их знали только в лицо» и «Эксперимент доктора Абста» вошли в тысячу самых кассовых советских лент). Все эти картины объединяла военная тема.

...Германия, 1944 год. Сбежав из нацистского плена Михаил вместе с группой других беглецов разных национальностей организует небольшой партизанский отряд, который в итоге взрывает центр запуска ракет «Фау-2»...

Советская пресса встретила эту остросюжетную ленту в целом отрицательно.

К примеру, кинокритик К. Щербаков писал так: «Война – не увеселительная прогулка... Я допускаю, что фильм может легко и приятно пощекотать нервы не слишком требовательным к искусству и к себе людям, составить предмет их вечерней беседы за чаем после сеанса. Не хочется думать, что именно такие зрители и такая реакция имелись в виду,

когда создавалась картина «Ракеты не должны взлететь». Но если намерения и были наилучшими – есть объективный результат, а он неутешителен» (Щербаков, 1965: 23).

Мнения сегодняшних зрителей об этом фильме отличаются довольно часто:

«Смотрел этот фильм в 60-е годы, помню, как увлекательное приключенческое зрелище. ... Фильм скорее напоминает американские военно-приключенческие фильмы «Пушки острова Наварон» или «Грязная дюжина», а особенно югославские военно-приключенческие фильмы, которые в те годы у нас довольно часто показывали» (Б. Нежданов).

«В детстве смотрел это с широко открытым ртом. Но довольно рано понял, что рот надо закрыть. Чушь, конечно. Сценаристам надо был переориентировать героев на уничтожение ставки Гитлера» (Белогорец).

Капкан для шакалов. СССР, 1986. Режиссер Мукадас Махмудов. Сценарист Владимир Акимов. Актеры: Нурулло Абдуллаев, Андрей Подошьян, Юнус Юсупов, Алла Рензяева, Вадим Михеенко и др. **20,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Мукадас Махмудов (1926–1991) поставил 13 фильмов, в основном – развлекательных жанров, но только два из них («Белый рояль» и «Капкан для шакалов») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

«Капкан для шакалов» очень неплохо прошел в «перестроечном» прокате 1986 года.

Фархад Агамалиев в «Спутнике кинозрителя» похвалил этот детектив за остросюжетность, сцены погонь и схваток (Агамалиев, 1986: 6).

У этого фильма есть свои поклонники и сегодня:

«Шикарнейший боевик! Сцена нападения на караван с сокровищами и боя на перевале – грандиознейшая! А погони по горным дорогам – ухх... Не оторваться от экрана. И – что редкость для боевиков – неплохо прописана детективная составляющая сюжета» (Ленинградец).

Да, были в СССР времена, когда ленты студии «Таджикфильм» пользовались успехом у многомиллионной аудитории...

Седьмая пуля. СССР, 1973. Режиссер Али Хамраев. Сценаристы Андрей Кончаловский, Фридрих Горенштейн. Актеры: Суйменкул Чокморов, Дилором Камбарова, Хамза Умаров, Нурмухан Жантурин, Талгат Нигматулин, Болот Бейшеналиев и др. **22,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Али Хамраев поставил 20 полнометражных фильмов, из которых только «Седьмая пуля» и комедия «Любит – не любит?..» (1964) вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В год выхода на экраны истерна из времен 1920–х «Седьмая пуля» кинокритик Константин Щербаков писал, что «предчувствие высокого профессионализма, которое родилось еще при знакомстве с именами создателей ленты,— это предчувствие не обмануло. Достоинством профессионализма отмечены в фильме детали, частности и общее, главное. А самое главное, самое важное в приключенческом фильме, в вестерне — это, конечно, герой. К нему стягиваются нити, ради него все затеяно, его неудача или удача определяют конечный итог ленты. Здесь я перехожу к работе С. Чокморова. Поразительный все–таки артист, счастливая находка нашего кинематографа. Артист, за самой, казалось бы, обыденной внешностью которого — ненатужная, непоказная внутренняя значительность. Клокочущий темперамент спрятан, скрыт. Герой может безмятежно улыбаться, а под безмятежностью этой — нервное напряжение высшего накала. Движения медленные, будто бы даже расслабленные, но в них — готовность к прыжку, удару, молниеносному действию. И еще одно существеннейшее актерское свойство Чокморова — он умеет играть людей убежденных. Причем убежденных твердо, выношено, без фанатизма и истерической взвинченности. Герой Чокморова — для столкновений резких, быстрых, предельных, когда

все решают секунды, и нейтральных решений быть не может. Актер, незаменимый для фильмов, подобных «Седьмой пуле» (Щербаков, 1973: 74–75).

Правда, далее К. Щербаков отметил, что, с его точки зрения, «пристального внимания к нравственному миру тех людей порой не хватает авторам «Седьмой пули». Профессионализм их временами оказывается холодноват, и тогда становится заметной попытка возместить недостаточную углубленность в мысли и чувства героя, в самую природу его конфликта с отрядом решениями чисто внешними, хотя и идеально соответствующими законам жанра» (Щербаков, 1973: 75).

Уже в постсоветские времена С. Кудрявцев справедливо обращал внимание читателей, что «острые морально–этические и социальные вопросы давно минувшей эпохи разрешаются в "Седьмой пуле" уже с лихостью и бесшабашностью, что и должно присутствовать в удалом боевике. В некоторых сценах толково снятых погонь и перестрелок легко увидеть благотворное влияние американских образцов жанра – "Дилижанса" и "Великолепной семёрки"» (Кудрявцев, 2007).

Разумеется, сегодня картина «Седьмая пуля» смотрится нами совсем в ином идеологическом контексте, но это ничуть не отменяет профессионализма ее авторов.

Отзывы современных зрителей о «Седьмой пуле» в целом позитивны, хотя и расходятся по политическим взглядам:

«Очень хорошая картина о поработителях своего народа басмачах и о трудной борьбе за свою независимость от них простых людей. По всем повадкам своим курбаши напоминает садиста и кровососа. Видно, как он обращается со своими единоверцами: они должны ему целовать сапоги, а он может всё и всех купить за деньги. И ещё должны бояться и слушаться. Мудрый народ сбросил цепи рабства и изгнал этих проклятых дармоедов со своей земли» (Камо).

«Замечательный фильм. На мой взгляд, авторы заложили антисоветский заряд. Курбаши выглядит человечнее национал–предателя красного командира. Герой Чокморова убивает в спину курбаши, в момент, когда тот просит жену родить ему сына, воина… Вообще, на протяжении всей истории узбекского кино, басмачи выглядели почему то, симпатичнее красных. … Замечательная игра всех актеров!» (А. Тувган).

«Хороший фильм. Он никак не хуже фильма «Белое солнце пустыни». … Очень хорошая игра актеров. Фильм смотрится на одном дыхании от начала и до конца» (Р. Горнштейн).

«Всегда проголосую за фильм из моего детства. Тогда много выходило фильмов про басмачей, и я обожала их. Мне нравились красавцы–джигиты (я тогда актёров по фамилиям не знала), трюки, которые они проделывали на лошадях, романтика сюжета. И согласна, басмачи, вроде враги, а вызывали симпатию» (Р. Дэвид).

Медный ангел. СССР, 1984. Режиссер Вениамин Дорман. Сценарист Исай Кузнецов. Актеры: Анатолий Кузнецов, Ирина Шевчук, Валентин Смирнитский, Леонид Ярмольник, Леонид Куравлёв, Александр Филиппенко, Николай Ерёменко, Александр Яковлев, Лия Ахеджакова, Арчил Гомиашвили, Вадим Захарченко, Ростислав Янковский и др. **22,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вениамин Дорман (1927–1988) за свою карьеру поставил 19 полнометражных игровых фильмов разных жанров, многие из которых («Девичья весна», «Штрафной удар», «Легкая жизнь», «Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Возвращение резидента», «Земля, до востребования», «Пропавшая экспедиция», «Золотая речка», «Ночное происшествие», «Похищение Савойи», «Медный ангел») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

«Медный ангел» – «идеологически выдержанный» остросюжетный фильм Вениамина Дормана рассказывает, как некой латиноамериканской стране группа ученых (их, разумеется, возглавляет советский гражданин) борется с террористами и наркоторговцами.

Но «вот парадокс, – писал о «Медном ангеле» кинокритик В. Вишняков, – острая, нешуточная ситуация, в которой оказались Курмаев, Громова и их друзья, казалось бы, специально предназначена для того, чтобы ярче, полнее раскрыть их образы. Этого, однако,

не произошло, герои выглядят порой лишь пассивными участниками происходящего» (Вишняков, 1984).

Однако среди зрителей XXI века у «Медного ангела» есть свои почитатели:

«Отличный советский боевик с политической подоплёкой. Хорошие актёры, предельно быстрый темп развития сюжета, погони и перестрелки – от экрана нельзя оторваться. Сколько раз уже смотрел и не жалею» (Илья).

«Замечательный приключенческий фильм мастера этого жанра Вениамина Дормана. В картине продемонстрировано несколько актуальных тем, не потерявших своей важности и по сей день» (А. Гребенкин).

Чёрный капитан. СССР, 1974. Режиссер Олег Ленциус. Сценаристы: Олег Ленциус, Юрий Лукин, Владислав Степанов. Актеры: Александр Голобородько, Ирина Борисова, Лесь Сердюк, Евгений Гвоздёв, Юозас Будрайтис и др. **21,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Олег Ленциус (1921–1998) поставил шесть фильмов, два из которых («Где 042?» и «Черный капитан») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Действие «Черного капитана» разворачивается в разгар гражданской войны – в 1919 году.

Кинокритик Аркадий Асаркан (1930–2004), на мой взгляд, весьма резонно писал в «Советском экране», что «Черный капитан» – «фильм чистых приключений. Вовремя прискакать, вовремя ускакать, эффектным выстрелом выбить бокал из рук, еще переодеться и обвести вокруг пальца врагов, а попавшись в плен, остаться невредимым – вот все, что требуется. Но только таких фильмов мы видели много, и каждый из них должен хотя бы эту технику совершенствовать сравнительно с предыдущими, а вот этого–то в «Черном капитане» и нет. ... Предполагается, что фильмы с приключениями делают сторонники «приключенческого жанра». Этот же фильм делали как будто противники: настолько приблизительны, неизобретательны, скучны здесь сюжетные повороты и трюки. Нельзя объяснить это тем, что «на самом деле» их занимал реалистический показ событий или, скажем, идейное развенчание бунтаря–одиночки – нельзя потому, что с реалистическим показом и развенчанием дело обстоит еще хуже, чем с трюками» (Асаркан, 1974: 5).

Однако некоторые зрители XXI века не согласны с мнением Аркадия Асаркана: «Шедевр военно–приключенческого жанра. В «Черном капитане» все в меру дозировано: добротный сценарий, крепкая фабула, художественно эффектные дубль–ситуации: с простреленным бокалом шампанского на старте и финише... Ну, и отличные исполнители. ... И метраж не куц, а полноценен – почти полтора часа забойного действа. Короче говоря, посмотрел с удовольствием» (В. Плотников).

«Фильм - просто прелесть! Быстро приняв его авнтюрно-приключенческий жанр (а это мой любимый жанр в кино), начала получать от фильма огромное удовольствие!» (Элль).

Берём всё на себя. СССР, 1981. Режиссер и сценарист Евгений Шерстобитов (по повести Б.Воробьева "Прибой у Котомари"). Актеры: Владимир Никитин, Георгий Дворников, Александр Кирилин, Александр Чернявский и др. **21,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Шерстобитов (1928–2008) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, по большей части «идеологически выдержанных» и рассчитанных на детскую аудиторию, но только трем из них («Поцелуй Чаниты», «Тачанка с юга» и «Берем все на себя») удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В основу сценария военного боевика «Берём всё на себя» Е. Шерстобитов положил повесть Б. Воробьева "Прибой у Котомари", действие которой происходит в осенью 1945 года в районе Курил, и советские бойцы уничтожают там японский танкер. Евгению Шерстобитову снимать боевик про войну с Японией, видимо, не захотелось, и он лихо превратил японцев в немцев, а действие перенес на более ранний военный период.

Советская кинопресса ленту «Берём всё на себя» практически проигнорировала, но в прокате 1981 года он прошел неплохо, собрав свыше двадцати млн. зрителей.

Мнения сегодняшней аудитории по поводу этой картины существенно разнятся:

«За»: «Мало сейчас ставят хороших фильмов о Великой Отечественной Войне. А этот фильм можно прямо назвать шедевром» (М. Савельев).

«Против»: «Фильм запомнился еще с 1980–х как окологероическая кинохалтурка, анекдот на военную тему (не подумайте, что кощунствую над реальными Героями – я только про создателей фильма). ... В общем, фильм вышел довольно забавный, больше походящий на пародию, чем на отражение реального подвига» (Юрий).

«Вполне примитивный фильм. Тут, даже – ляпы нельзя назвать "ляпами", а скорее недосмотром и пофигизмом режиссёра, типа – "так сойдёт". Почему–то, в фильме, все часовые – ленивые и бестолковые придурочные разгильдяи. ... У советских диверсантов (как всегда), автоматы и пистолеты стоят в режиме "бесконечность". То есть – палить можно сколько угодно! Патроны – не кончаются! Залезающие на борт корабля диверсанты, не издают не единого шороха (!). Ни единого! При чём, безбожно бряцая по палубе автоматами! :))) Вот она – великая сила киноискусства! Где надо – звук прибавим, где не надо – уберём! ... Вполне себе детское кино, для школьников. В отроческие годы – смотрел не без удовольствия. Сейчас – глаз, просто режет, вся лубочность постановки» (Житель).

Иван Никулин – русский матрос. СССР, 1945. Режиссер Игорь Савченко. Сценарист Леонид Соловьев. Актеры: Иван Переверзев, Борис Чирков, Степан Каюков, Эраст Гарин, Зоя Фёдорова, Всеволод Санаев и др. **21,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Игорь Савченко (1906–1950) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, часть из которых («Иван Никулин – русский матрос», «Старинный водевиль», , «Тарас Шевченко») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Эта героико–приключенческая лента вышла в прокат в апреле 1945 года и имела большой успех у зрителей, о ней тепло отозвалась и пресса.

Писатель и драматург Александр Крон (1909–1983) писал в газете «Правда», что фильм «Иван Никулин – русский матрос» «волнует заключённой в нём правдой чувств и событий. Режиссёрская работа Игоря Савченко отличается смелостью и выразительностью приёмов. Остроумно разрешённый в стиле традиционной матросской байки, рассказ старого моряка о своём легендарном деде... это не только хорошо задумано, но и убедительно по выполнению. Савченко умело сочетает суровую простоту в изображении боевых подвигов черноморцев с лирикой и юмором. В его изобразительных приёмах есть черты, присущие плакату в лучшем смысле этого слова: сжатость, броскость, склонность к патетике и к сатирической заострённости. ... Иван Никулин в исполнении артиста И. Переверзева очень обаятелен — мужественное юное лицо, могучая фигура, неторопливая волжская речь, верится, что таким он и был, этот талантливый партизанский вождь. Но строй мыслей и чувств Никулина остался недостаточно раскрытым» (Крон, 1945).

Драматург и кинокритик Василий Сухаревич (1912–1983) в газете «Советское искусство» отметил, что «это фильм о людях, которым дано безмерное мужество строем вольнолюбивой морской души, славными преданиями седой старины, принципами советской жизни. Герои фильма не только вспоминают о богатырях севастопольской обороны прошлого века, они продолжают их традиции в боях, и численное превосходство врагов порождает не уныние и растерянность, а русскую удаль, упорство, подъём всех физических и духовных сил. ... Из повести о русском матросе фильм превратился в эпическое повествование об отряде русских моряков. ... В фильме переданы и мужественная удаль моряков, и солёный морской юмор. Жаль только, что единственная героиня фильма, Маруся Крюкова, не получила настоящей роли. Поэтому даже талантливая актриса Зоя Федорова не могла, за недостатком сценарного материала создать полноценный образ девушки–партизанки. ... При всех своих недочетах «Иван Никулин – русский матрос» оставляет глубокий след в памяти» (Сухаревич, 1945).

Мнения сегодняшних зрителей о фильме «Иван Никулин – русский матрос» разнятся:

«Великолепный фильм! Несмотря на технологические сложности, связанные с поисками новых, цветных технологий киноискусства, он нашел и нынешнего, современного зрителя, любящего правдивые, искренние фильмы о Великой Отечественной войне» (Константин)

«При всей моей любви к советском "сталинскому" кинематографу, по мне – это халтура. Таких фильмов о войне, с такими карикатурами на немцев, я что–то и за 1941–42 годы не припомню» (Виктор)

«Этот фильм — русская сказка, о том, что было на самом деле, да как было. И эту тональность задают авторы вводной историей про русского матроса и заграничного генерала, рассказанной в поезде внуком того матроса. Сказка — не плакат, тут одними позами да глазами с блеском не обойдёшься. Сказка — любовь и уважение народа, быль про время и героев. ... Что до немцев... То, что пленный немец сидит под огромным русским самоваром и пленённой им самим мухе "руки–ноги" отрывает — ёмкая характеристика этого самого врага, гадкого» (С ветром).

Олеко Дундич. СССР–Югославия, 1958. Режиссер Леонид Луков. Сценаристы Леонид Луков, Антоние Исакович. Актеры: Бранко Плеша, Татьяна Пилецкая, Владимир Трошин, Лев Свердлин, Милан Пузич, Борис Ливанов, Сергей Лукьянов, Константин Сорокин, Татьяна Конюхова, Лариса Кронберг, Евгений Самойлов, Сергей Филиппов и др. **21,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Леонид Луков (1909–1963) за свою карьеру поставил 22 фильма, многие из которых («Большая жизнь», «Донецкие шахтеры», «К новому берегу», «Об этом забывать нельзя», «Разные судьбы», «Олеко Дундич», «Две жизни», «Верьте мне, люди») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Приключенческий фильм о командире эскадрона Первой конной армии сербе Олеко Дундиче был поставлен во времена «оттепели» – как в СССР, так и в советско–югославских отношениях. В рамках возвращения к так называемым «ленинским нормам жизни» кинематографистам предлагалось создать серию историко–революционных фильмов, романтизировавших большевиков и красную армию в годы гражданской войны. «Олеко Дундич» точно вписывался в эти поставленные руководством задачи.

Киновед Евгений Марголит считает, что «Олеко Дундич» получился не слишком удачным, так как у фильма «совершенно невыстроенный сценарий. Характеры персонажей тонут в нагромождении приключенческих ситуаций» (Марголит, 2010: 281).

Нынешние зрители, посмотрев «Олеко Дундича» воспринимают его как своего рода «предтечу» «Неуловимых мстителей» и «Опасных гастролей»: «Налицо ускользающе лукавая эстетика, еще верней, эклектика: неопределенность фабулы, неординарность жанра, особенно странные для 1950–х. Не просто кондовый военно–героический или революционно–приключенческий, или шпионски–детективный боевик из времен Гражданки, а сплав, амальгама, бурлеск... Лишь сейчас с удивлением открываешь, как в пику стереотипам несакраментально «зажигал» в те годы Леонид Луков, рискованно жонглируя контрастно–парадоксальными перебивками сюжетов и тем... Нет, это вам не литая из бронзы и меди легенда о несгибаемом комиссаре, а живая мозаика в блескучих переливах, подлинная диалектика сложного и противоречивого, но исключительно обаятельного «характера в припрыжку» (В. Плотников).

Пропавшая экспедиция. СССР, 1976. Режиссер Вениамин Дорман. Сценаристы Авенир Зак, Исай Кузнецов. Актеры: Николай Гринько, Вахтанг Кикабидзе, Евгения Симонова, Александр Кайдановский, Борис Сморчков, Николай Олялин, Виктор Сергачёв, Любовь Мышева, Ольга Матешко, Лев Прыгунов, Юрий Каюров, Раднэр Муратов, Сергей Сазонтьев и др. **20,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Золотая речка. СССР, 1977. Режиссер Вениамин Дорман. Сценарист Исай Кузнецов. Актеры: Борис Сморчков, Александр Абдулов, Александр Кайдановский, Сергей Сазонтьев, Николай Олялин, Виктор Сергачёв, Евгения Симонова, Юрий Каюров, Георгий Мартиросьян, Ольга Матешко и др. **19,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вениамин Дорман (1927–1988) за свою карьеру поставил 19 полнометражных игровых фильмов разных жанров, многие из которых («Штрафной удар», «Легкая жизнь», «Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Возвращение резидента», «Земля, до востребования», «Пропавшая экспедиция», «Золотая речка», «Ночное происшествие», «Похищение Савойи», «Медный ангел») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В связи с наступившей к середине 1970–х разрядкой в международных в отношениях между СССР и США / Западом Вениамин Дорман на время отошел от своей любимой киноистории о «резиденте» и снял приключенческую дилогию «Пропавшая экспедиция» и «Золотая речка».

Зрительский успех этих фильмов, конечно же, изначально основывался на развлекательных жанровых аспектах, но немалую роль в успехе сыграл и звездный актерский состав, включавший актерский дуэт будущих супругов Александра Кайдановского (1946–1995) и Евгении Симоновой.

Советская кинопресса отнеслась к этой дилогии весьма благосклонно.

Кинокритик Армен Медведев писал в «Спутнике кинозрителя»: «Хорошо, что режиссер В. Дорман не стилизовал свой фильм под международный образец «вестерна» и сохранил в той мере, в какой требовал этого жанр, достоверность среды и фона действия. Красота просторов Сибири, своеобразие старинного быта – все это дополняет развлекательность экранного зрелища. Талантливые актеры и персонажам фильма придают глубину и значительность» (Медведев, 1976: 13).

Аналогичной точки зрения придерживался и театровед и кинокритик Михаил Швыдкой, подчеркнувший, что «в остросюжетном фильме... авторы попытались сделать приключение способом постижения многомерного мира. Удача им сопутствовала не во всем, но сам этот шаг нам кажется принципиальным. Именно поэтому в приключенческой картине В. Дормана образы героев раскрываются подробно и неоднозначно, как в бытовом кинематографе, они здесь не просто функции приключения, необходимые для того, чтобы осуществить то или иное событие. Каждый персонаж... имеет достаточное временное и «Экранное» пространство, чтобы заявить о себе вполне определенно. ... авторы обеих картин ... стараются достичь слиянности условно–приключенческой манеры повествования и подробной бытовой характеристики и персонажей и среды, в которой они действуют. Их персонажи психологичны в рамках, непривычных для большинства лент приключенческого жанра. Значит авторы обеих картин понимали, что ограничиться созданием «киногеничных» условий для игры недостаточно, что для реализации их замысла нужно было пойти дальше» (Швыдкой, 1976: 63).

Мнения сегодняшних зрителей о дилогии В. Дормана существенно расходятся:

«Пропавшая экспедиция», как и его продолжение «Золотая речка» – настоящий шедевр советского кино! Один из самых моих любимых фильмов» (Гость).

«Эти два фильма – мой личный золотой фонд советского кино! Пересмотрено бессчётное количество раз и готова смотреть всегда» (Тереза).

«А мне фильм совсем не понравился. Много нестыковок, недоработаны или неубедительны характеры персонажей. ... Все они какие–то неглубокие, видно, что просто играются» (Гостоевский).

Белый башлык. СССР, 1975. Режиссер Владимир Савельев. Сценарист Баграт Шинкуба (по мотивам собственной поэмы "Песнь о скале"). Актеры: Томас Кокоскир, Афанасий Кочетков, Нурбей Камки и др. **20,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Савельев поставил 11 полнометражных игровых фильмов, но только историко–революционный боевик «Белый башлык» про абхазского защитника крестьян начала XX века вошел в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Кинокритик Теймураз Мамаладзе (1934–1999) довольно благосклонно отнесся к «Белому башлыку», но посетовал, что авторы зря в жанр легенды и вестерна вставили

линию революционно–пропагандистской работы и уроков «классовой сознательности». «К сожалению, – писал Т. Мамаладзе, – здесь фильм соскальзывает на холостые обороты. Фигура агитатора и его тема, введенная в картину словно бы чужой рукой, инородны для ее романтической стилистики и для ее фольклорной основы. Легенда, сложенная народом, имеет право оставаться легендой. Поправки, даже если они выверены по документам истории, только разрушают ее. Но шаг сделан. И оплачивается тем, что картина, отбившись от одного берега, не может пристать к другому. ... Содержание уже исчерпано, однако фильм еще длится...» (Мамаладзе, 1976: 54).

Победитель. СССР, 1975/1976. Режиссеры: Андрей Ладынин, Эдгар Ходжикян. Сценарист Анатолий Степанов. Актеры: Александр Збруев, Георгий Тараторкин, Валентина Карева, Михаил Лобанов, Евгений Шутов, Владимир Коренев, Алексей Локтев, Ирина Гошева, Иван Рыжов, Вадим Захарченко, Юрий Гусев, Станислав Чекан, Владимир Заманский и др. **20,2 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах.**

Сын режиссера Ивана Пырьева (1901–1968) и актриса Марины Ладыниной (1908–2003) – **режиссер Андрей Ладынин (1938–2011)** поставил всего четыре полнометражных игровых фильма, но три из них – «Версия полковника Зорина», «Победитель» и «Пять минут страха» – вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Режиссер Эдгар Ходжикян (1923–2010) снял всего пять фильмов («Победитель», «Без срока давности» и др.), из которых в тысячу самых популярных советских фильмов вошли два – комедия «Опекун» и приключенческая лента «Победитель».

Во время гражданской войны красный командир Спиридонов (Александр Збруев) оказывается в белогвардейском тылу...

Итак, красные в «Победителе» представлены обаятельным смельчаком в исполнении Александра Збруева; белые — обаятельным и интеллигентным офицером в исполнении Георгия Тараторкина, отстаивающим свои принципы и представления о чести, добре и зле, и его жестоким и циничным сослуживцем в исполнении красавца Владимира Коренева. Красных и белых персонажей, само собой, разделяет социальный и идеологический статус...

В год выхода этого фильма во всесоюзный кинопрокат прокат кинокритик Ромил Соболев (1926-1991) писал о нем так: «Есть фильмы с неожиданной судьбой: их делают для взрослых, а признание они получают в юношеской аудитории. Думается, что именно такая судьба ждет фильм... «Победитель»,потому что взрослые резонно отметят, что слишком многое из его сюжетных ходов и ситуаций они когда-то уже видели, а для молодежи всё в нем будет внове, а главное – ей так недостает романтики и героики, которыми этот фильм насыщен» (Соболев, 1976: 8). Соболев Р. Победитель // Спутник кинозрителя. 1976. № 11. С. 8-9.

Мнения зрителей XXI века о «Победителе» существенно отличаются:

«Прекрасный фильм, снятый с любовью к своей истории, о людях, в которых, несмотря на все перипетии, сохраняется человеческое» (Светлана).

«Это классный фильм советской эпохи в стиле американского вестерна! Мне он понравился с первого просмотра, когда могу, то смотрю повторно. Этот фильм, по-моему, стоит в одном ряду с «Чапаевым»... Удовольствие – огромное» (А. Чепчугов).

«Этот фильм не относится к моим особо любимым, прежде всего потому, что не понравился главный герой. Каким-то он у Александра Збруева получился нагловатым и даже слегка приблатненным. Куда симпатичнее интеллигентный белый офицер Георгий Мокашев, которого сыграл Георгий Тараторкин. Очень напоминает поручика Говоруху-Отрока из "Сорок первого"» (Б. Нежданов).

По волчьему следу. СССР, 1977. Режиссер Валериу Гажиу. Актеры: Евгений Лазарев, Анатолий Ромашин, Ирина Бразговка, Василе Зубку–Кодряну, Геннадий Сайфулин, Игорь Ледогоров и др. **20,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Валериу Гажиу (1938–2010) поставил 15 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Где ты, любовь?», «По волчьему следу» и «Последний гайдук») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Приключенческий фильм о том, как Котовский и его бойцы уничтожали антоновцев, сегодня, разумеется, по своей идейной концепции более чем спорен, но в 1970–х отлично вписывался в рамки официальной трактовки гражданской войны.

Но нынешние кинозрители в основном не пытаются обсуждать идеологию этой ленты и верность ее реальным историческим событиям:

«Один из немногих приключенческих фильмов, которые обошлись без мордобоя. Хороший сценарий, великолепный подбор актеров» (С. Щедрин).

«Интересный приключенческий фильм. Смотрится на одном дыхании. А. Ромашин сыграл роль "белого" офицера с достоинством. Жаль офицера... Увидится ли он со своей семьей? ... Офицер вызывает уважение, сочувствие. Неожиданно для фильма, созданного в те годы. Котовский безрассудно смелый. Анархисты, не признающие ни белых, ни красных, "бьющие" тех и других» (Альфия).

Дети капитана Гранта. СССР, 1936. Режиссер Владимир Вайншток. Сценарист Олег Леонидов (по одноименному роману Ж. Верна). Актеры: Юрий Юрьев, Иван Чувелёв, Николай Черкасов, Мария Стрелкова, Ольга Базанова, Яков Сегель и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер и сценарист Владимир Вайншток (1908–1978) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Дети капитана Гранта», 1936; «Остров сокровищ», 1937; «Всадник без головы», 1973, «Вооружен и очень опасен», 1978) вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Романтико–приключенческий фильм «Дети капитана Гранта» В. Вайнштока с легендарной музыкой И. Дунаевского (1900–1955) пользовался большим успехом у зрителей многих поколений.

Киновед Елена Волошкова пишет о нем так: «Фильм Вайнштока – не просто экранизация. Режиссер ставил перед собой более серьезную задачу: показать через приключения те качества героя, которые выдвигались эпохой революционного романтизма, – отвагу, мужество, самопожертвование, преданность долгу ради поставленной цели. ... Несмотря на то, что стилистика картины по всем параметрам отвечает требованиях эпохи, отличия от общепринятой идеологии здесь ясно видны. В картине нет явных указаний на враждебное отношение к представителям буржуазного класса или подчеркивания в них преувеличенной ограниченности или отрешенности от всего остального мира. И в то же время Вайншток тщательно работает над каждый кадром, стремясь передать все тонкости обращения и манер представителей изображаемого времени, следуя фантазии и одновременно достоверности действия романа» (Волошкова, 2010: 94–95).

Мнения сегодняшних зрителей об этом фильма сегодня не столь единодушны, как когда–то.

«За»:

«До чего я люблю первую экранизацию романа «Дети капитана Гранта» и просто не перевариваю вторую. В первой экранизации в 1,5 часовом фильме уместился огромный роман Верна, в общем ничего и не потеряно. Остались герои, сюжет, романтика. Прекрасные актеры, песни, великолепно показана природа. А уж Паганель в исполнении Черкасова – попадание в яблочко. Ульфсак ему сильно проигрывает. А во второй экранизации столько абсолютно ненужного, наносного. Фильм растянут и поэтому неинтересен» (Н. Волкова).

«С детства очень люблю фильм "Дети капитана Гранта". Яков Сегель, который впоследствии стал режиссером и снял много замечательных фильмов, навсегда остался для меня смелым, отважным и очень красивым Робертом Грантом. Все актеры в фильме замечательны, и сам фильм, музыка, песни прекрасны» (Вера).

«Против»:

«Да простят меня поклонники этого фильма... но вынуждена сказать, что недавний просмотр его меня не впечатлил... Главное (и весьма важное), что портило все впечатление

– это слишком уж "своеобразная" игра актеров. Я понимаю, что в тридцатых годах был совсем иной стиль. Но в других фильмах как–то не так сильно ощущается эта чрезмерная пафосность, преувеличенно четкая артикуляция и выверенность жестов, неестественность интонаций. За исключением Черкасова и, пожалуй, Гутмана, все остальные актеры видятся именно актерами, играющими роли, а не ожившими героями истории… Очень быстро это заставляет начинать скучать, теряется всякое сопереживание, заинтересованность» (Юлия).

Тринадцать. СССР, 1937. Режиссер Михаил Ромм. Сценаристы Иосиф Прут, Михаил Ромм. Актеры: Иван Новосельцев, Елена Кузьмина, Александр Чистяков, Андрей Файт, Иван Кузнецов, Алексей Долинин, Пётр Масоха, Иван Юдин, Дмитрий Зольц, Николай Крючков, и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Пятикратный лауреат Сталинской премии режиссер Михаил Ромм (1901–1971) за свою творческую карьеру поставил 12 полнометражных игровых фильмов, девять из которых («Тринадцать», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек № 217», «Секретная миссия», «Адмирал Ушаков», «Корабли штурмуют бастионы», «Убийство на улице Данте», «Девять дней одного года») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

В годы выхода «Тринадцати» во всесоюзный прокат советская пресса писала о них в целом положительно:

«Три качества отличают эту картину: краткость, сжатость и ясность материала при умении экономно его использовать и необычайная простота сюжета. … Непередаваемо волнение, с которым смотришь этот увлекательный фильм. Все герои ощущаются зрителем, как близкие, родные люди. И в этом заслуга актеров, из которых каждый сумел создать образ живого человека нашей замечательной действительности. И в этом заслуга режиссера М. Ромма, который сумел спаять весь актерский коллектив и достигнуть единства и цельности в его игре» (Моров, 1937).

«Мих. Ромм — режиссер и один из авторов сценария «Тринадцать» — избегает протоптанных тропинок в кинематографическом искусстве. Можно подумать, что этот сравнительно молодой мастер на первых же шагах своего творческого пути умышленно ставит перед собой трудно выполнимые задачи. … вырвавшись из замкнутого павильона на необъятные просторы песчаной пустыни, М. Ромм во многом остается верным своим прежним принципам. Он полностью отказывается от внешних декоративных эффектов. … «К сожалению, создателям фильма не удалось собрать ровный актерский ансамбль. Актер Новосельцев на скупом драматургическом материале создает запоминающийся образ волевого, бесстрашного и преданного родине командира. Уверенно и с большим художественным тактом проводит роль жены командира Е. Кузьмина, но эта небольшая роль почти лишена действенного материала, и талантливой актрисе не на чем развернуться. Слабо справился со своей задачей Чистяков, исполнявший роль старика-профессора» (Новогрудский, 1937).

В 1960-х «Краткая история советского кино» наглядно отразила официальную точку зрения на истерн про борьбу с басмачами «Тринадцать», не менявшуюся в течение многих десятилетий: «Особый интерес представляет то, что сражение дается как психологическое столкновение воль, мировоззрений. Не случайно в эпизод сражения врезается серия портретов героев. Бесстрашие, дисциплина, товарищество – эти объединяющие черты тринадцати героев – даны лаконично, просто… Но не существует группового характера без ярко, хотя и очень скупо обрисованных индивидуальностей. В «Тринадцати» каждый герой характеризуется через типаж, через две–три психологические черточки, особенно интенсивно подчеркнутые в игре актеров… Иначе показаны враги. Банда Ширмат–хана дана обобщенно, как слепая, безликая, яростная масса, возникающая на общих и средних планах. Такой лаконизм здесь вполне уместен: существо происходящей трагедии не в обреченности жестокости басмачей, а в высоком подвиге патриотов» (Грошев и др., 1969: 232–233).

Уже в XXI веке киновед Ирина Павлова обратила внимание читателей, что «Тринадцать» – «фильм, несущий в себе отпечаток среды. Во–первых, потому, что кино про борьбу красноармейцев с басмачами снималось в Каракумах, в пустыне, где на зубах скрипел

песок, и воду приходилось пить тоже с песком, и в кровати скрипел песок. И это все создавало реальность антуража, реальность жизни на экране и для актеров, и для режиссера. Но главное было не в этом. Именно во время съемок этого фильма завязался поразительный драматичный любовный треугольник. Среди «Тринадцати» была одна женщина. Эту женщину играла актриса Елена Кузьмина, жена замечательного режиссера Бориса Барнета. Барнет был красавец, бретер, боксер. Михаил Ромм не отличался качествами ловеласа. Но вот так сложилось. Он встретил на съемках этой картины женщину всей своей жизни. И Барнет, прослышав про это, примчался в каракумские пески, чтобы бороться за свою жену. Между съемками этого фильма происходили разнообразные драматические столкновения, примирения с питьем одеколона, потом скандалы. Это напряжение, эта любовная чувственная энергетика странным волшебным образом отпечаталась на картине» (Павлова, 2004).

Сегодняшние зрители по–прежнему помнят эту картину:

«Фильм шикарный, особенно если учесть год съемок. Попробовали бы сегодня так снять! С детства я помнил множество эпизодов из этого фильма, и вот теперь пересмотрел его повторно. Ничуть не разочаровался» (Игорюня).

«Знаю и люблю "Тринадцать" с самого раннего детства. Но только недавно узнал, что наш фильм считается ремейком американского фильма "Потерянный патруль" (1934), и конечно же, не мог не посмотреть и его! :)) ... В "Тринадцати" успеваешь узнать практически всех бойцов, и переживаешь гибель каждого, в то время как в "Патруле" английские солдаты смешались для меня в единую серую массу, тем более, что и погибали они "от невидимой смерти"; те самые стрелки–арабы появились в кадре только в самом конце фильма» (Г. Воланов).

Остров сокровищ. СССР, 1938. Режиссер Владимир Вайншток. Сценаристы: Владимир Вайншток, Олег Леонидов (по одноименному роману Р.Л. Стивенсона). Актеры: Клавдия Пугачёва, Осип Абдулов, Михаил Климов, Николай Черкасов, Михаил Царёв, Анатолий Быков, Николай Мичурин, Иона Бий–Бродский, Сергей Мартинсон и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер и сценарист Владимир Вайншток (1908–1978) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Дети капитана Гранта», 1936; «Остров сокровищ», 1937; «Всадник без головы», 1973, «Вооружен и очень опасен», 1978) вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Остров сокровищ» снимался в весьма политизированные времена 1930–х и вышел в прокат в 1938, поэтому, «изменив ход событий, место и время действия сюжета литературного первоисточника, Вайншток сделал попытку нового прочтения романа Стивенсона, придав картине окраску произведения, вдохновляющего на героизм, мужество, стойкость – все те качества, которыми славились экранные герои в предвоенные годы. Основная идея фильма – борьба за свободу и независимость – преподнесена зрителю во вступительной надписи к киноповествованию. Она сообщала, что в Ирландии вспыхнул огонь восстания против владычества британской короны, герои–освободители своей страны нуждаются в оружии и деньгах. Такая завязка нового сюжета фильма Вайнштока привела к новому стилистическому решению экранизации» (Волошкова, 2010: 95).

Отсюда не удивительно, что главные положительные персонажи «Острова сокровищ» «только и думают о будущем, о всемирной революции, что вроде они борются и за нас, и за наши идеалы (а в те годы редкий исторический фильм обходился без подобных скрытых или же открытых намеков). ... Когда вышел фильм, авторов упрекали за «революционизирование» стивенсоновского сюжета, за искажение, упрощение» (Сулькин, 1971).

«Я и сейчас улыбаюсь, – писал о фильме кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997), – вспоминая зверские и уморительные рожи пиратов, горланящих в портовом кабачке залихватскую песню: «По морям и океанам злая нас ведет звезда...». Бывало, и мы, довоенные школьники, подхватывали: «Приятели, смелее разворачивай парус! Йо–хо–хо, веселись, как черт!..». Мы считали тогда, вернее сказать, чувствовали, что фильм прекрасно

передает задорный, веселый, романтический дух популярной стивенсоновской книги» (Ревич, 1971: 23).

Любопытно, что зрители до сих пор спорят об этом фильме:

«Замечательный фильм. На мой взгляд, один из наиболее удачных и интересных из серии фильмов "Остров сокровищ". Игра артистов превосходна» (Тамара).

«Замечательная картина! И это при всей "заидеологизированности" сюжета Стивенсона в духе советского времени» (Роман).

«Увы, фильм мне не понравился, хотя литературный первоисточник я… очень люблю. Не могу сказать, что мне понравилась замена главного героя, Джима, на героиню, Дженни. Но в этом фильме есть вещи, которые вызвали у меня ещё большее неприятие. Мне решительно не понравилось то, что фильму придали революционную окраску, что в него вставили ирландское восстание, хотя в романе об этом вообще не было речи. Но больше всего мне не понравилось то, что сквайра Трелони сделали отрицательным персонажем… В общем, этот фильм – революционная агитка, сделанная на основе классического произведения с непростительными искажениями первоисточника. Фильм противоречит духу романа. Да, актёры играют отлично, но здесь это как раз не спасает фильм» (Киара).

Васёк Трубачев и его товарищи. СССР, 1956. Режиссер Илья Фрэз. Сценаристы Валентина Осеева–Хмелева, Борис Старшев (по повести В. Осеевой). Актеры: Олег Вишнев, Саша Чудаков, Вова Семенович, Слава Девкин, Жора Александров, Наталья Рычагова, Валерий Сафарбеков, Юра Башкиров, Борис Канарейкин, Оля Троицкая, Юрий Боголюбов, Леонид Харитонов, Иван Пельтцер, Анастасия Зуева, Юрий Медведев, Пётр Алейников и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Отряд Трубачёва сражается. СССР, 1957. Режиссер Илья Фрэз. Сценаристы Валентина Осеева–Хмелева, Илья Фрэз (по повести В. Осеевой). Актеры: Олег Вишнев, Вова Семенович, Саша Чудаков, Слава Девкин, Жора Александров, Валерий Сафарбеков, Наталья Рычагова, Оля Троицкая, Саша Вдовин, Петро Дупак, Иван Свищ, Юрий Боголюбов, Леонид Харитонов, Елена Максимова и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Илья Фрэз (1909–1994) поставил 16 фильмов, 5 из которых («Васек Трубачев и его товарищи», «Отряд Трубачева сражается», «Я Вас любил…», «Это мы не проходили», «Вам и не снилось») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Заключительная часть трилогии Валентины Осеевой так и не была экранизирована, но снятая в итоге Ильей Фрэзом кинодилогия привлекла в кинозалы миллионы детей (и их родителей), которые следили за приключениями школьников в довоенное и военное время.

Строго говоря, к приключенческому фильму действия (action) напрямую относится только «Отряд Трубачёва сражается», где дети борются с немецкими оккупантами. В ленте «Васёк Трубачев и его товарищи» приключенческая линия ослаблена и растворена в обычной школьно–воспитательной истории.

Киновед Мария Павлова писала, что в фильме «Васёк Трубачев и его товарищи» «заданность образов, откровенная назидательность в их отношениях к детям свойственны взрослым героям…, особенно учителю Сергею Николаевичу. Его нравоучительные сентенции типа «каждый должен выполнять свои обязанности» или «к товарищу нужно относиться бережно и серьезно» нередко звучат с экрана. Глядя на такого человека, лишенного чувства юмора, поучающего по каждому поводу, что особенно подчеркнуто к тому же излишне прямолинейной игрой Ю. Боголюбова, диву даешься, за что могут любить дети этот ходячий устав школьных заповедей. Остальным взрослым персонажам — родителям, пожалуй, вообще нечего делать, кроме как демонстрировать внимание и заботу о детях и дружбу с ними.

И, словно противясь этому скучно–показательному окружению, среди которого нет места незапланированному порыву, на экране живет своей, интересной, тщательно скрываемой от взрослых и сверстников жизнью флегматичный на вид, забавно–рассудительный Мазин в исполнении подростка Славы Девкина.

Мечтая стать великими следопытами, он и его друг Петя Русаков все свободное от уроков время проводят на «таинственном, необитаемом» острове, где тренируют в себе такие необходимые следопыту качества, как зоркость глаза и внимательность. Они придумывают звучный пароль, которым приветствуют друг друга при встрече. И именно они, следопыты и любители тайн, особенно Мазин, а не показательный Васек и его невыразительные товарищи привносят в фильм увлекательность детской романтики и мечты. В целом же фильм получился не живым рассказом, а скучно–назидательным нравоучением» (Павлова, 1985).

Зрители и сегодня помнят эти картины, но мнения у них очень часто не совпадают:

«Не знаю, кто как, а я убеждён, что практически всем современным детям посмотреть эти фильмы не помешало бы (хотя бы для сравнения себя с героями дилогии). Да и многим взрослым также – чтобы вспомнить, какими они были, попытаться увидеть, какими стали. Да, в фильмах (как и в жизни) ребята и девчата не идеальные. Мальчишки могут лениться, ссориться, бояться отцовской порки, подсмеиваться над недостатками друг друга. Иной раз способны даже на необдуманные издевательские злые слова. Хотя Васёк потом сам мучается из–за этого едва ли не больше Сашки. А девчонки иной раз не прочь посплетничать. Но всё это остаётся на поверхности, не задевает их здоровой глубинной сущности и взаимных тёплых отношений. Дружба и взаимовыручка постоянно берут верх. Им не надо часами читать лекции на тему "что такое хорошо и что такое плохо". И самое страшное испытание – войной – ребята проходят блестяще» (Тёма).

«Конечно это не Том Сойер. Но ценности на экране всё те же – дружба, чувство локтя, мальчишеские проделки. ... Не смотрели это кино? Напрасно. Выберете время. Не пожалеете» (Зрячий).

«Не везет замечательной писательнице Валентине Осеевой на экранизации! ... Первую часть повести про Васька сняли хорошо и достаточно близко к оригиналу, а вот вторая не получилась. В книге есть моменты, от которых мурашки идут по коже..., а фильм получился "сладеньким"» (Мириам).

Лично известен. СССР, 1958. Режиссеры: Эразм Карамян, Степан Кеворков. Сценарист Марк Максимов Актеры: Гурген Тонунц, Борис Смирнов, Мария Пастухова, Медея Чахава, Сергей Столяров, Жанна Овнатанян, Артём Карапетян и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Степан Кеворков (1903–1991) и Эразм Карамян (1912–1985) поставили 9 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Лично известен» и «Чрезвычайное поручение», «Последний подвиг Камо») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Фильм о террористе–революционере Камо (1882–1922) «Лично известен» был хорошо принят и публикой и кинопрессой.

Журнал «Советский экран» посвятил ему целый разворот с фотографиями, где подчеркивалась важной революционной темы для советского кинематографа (Камо // Советский экран. 1957. № 17. С. 2–3).

Кинокритик Григорий Чахирьян (1902-1971) писал, что «своими корнями картина «Лично известен» уходит не только к далеким «Красным дьяволятам» и «Транспорту огня», но в не меньшей степени и к историко-революционным фильмам тридцатых годов. Фильм этот обогатил галерею образов героев- революционеров, созданных советской кинемато-графией. Характер главного героя раскрыт авторами фильма с подлинным мастерством. Легкость, с которой Камо идет на самый трудный подвиг, виртуозная смелость, с которой он его совершает, необычайная уверенность в своих силах, позволяющая ему не отступать ни перед какими препятствиями,— все это в какой-то степени делает его похожим на

Д'Артаньяна из «Трех мушкетеров». А фанатическая преданность делу, которому он служит, упорство, с которым он продолжает борьбу и тогда, когда она кажется непосильной, делает Камо похожим на Овода.... Камо — смелый и находчивый, как Д'Артаньян, непримиримый в своих убеждениях, как Овод, — отмечен печатью яркой индивидуальности, раскрыт, как характер неповторимый ... Появление фильма «Лично известен» отрадно и знаменательно. Картина эта интересна тем, что она возвращает советскую кинематографию к почти забытому жанру историко-революционного приключенческого фильма. Вместе с тем фильм о Камо представляет новую веху в истории армянского киноискусства. ... Прежде всего надо ответить на вопрос: чем же фильм «Лично известен» привлекает к себе зрителя, особенно молодого, не оставляя равнодушными и людей старшего поколения, даже участников и очевидцев революционной борьбы в царской империи? Конечно, художественной правдой, которая заложена и в развитии всего сюжета и, что самое важное, в образе Камо. Эти достоинства особенно привлекательны в фильме приключенческого жанра с его динамичной фабулой»(Чахирьян, 1958: 79-80).

Сегодня как фильм «Лично известен», так и фигура самого Камо воспринимаются зрителями, мягко говоря, неоднозначно:

«Да. Сильные люди жили когда–то на нашей Земле. Герои! Спасибо Камо за великое дело всей его жизни. Железной воли человек. Спасибо создателям фильма (да и всей трилогии) за прекрасную работу» (Валькирия).

«В этом фильме ... Камо предстаёт перед нами этаким добрым, человечным революционером, каждый его поступок так и дышит человеколюбием. А на самом деле это был кровавый террорист и бандит... Он постоянно добывал деньги для Ленина, не считаясь с любым количеством жертв. Вспомним трогательный сюжет с налётом на транспорт с деньгами банка на главной площади Тифлиса. Сколько было случайных жертв от взрывов нападавших, десятки, не считая охрану!» (И. Синько).

Тридцать лет назад мне довелось познакомиться с исполнителем роли Камо Гургеном Тонунцем (1922–1997), импозантным и обаятельным человеком. Он много мне рассказывал о съемках трилогии и о биографии своего персонажа. Жаль, что я не догадался тогда записать его рассказ, понадеялся на свою память...

Хождение за три моря. СССР–Индия, 1958. Режиссеры Ходжа Ахмад Аббас, Василий Пронин. Сценаристы Ходжа Ахмад Аббас, Мария Смирнова (по мотивам одноименных путевых заметок Афанасия Никитина). Актеры: Олег Стриженов, Наргис, Балрадж Сахни, Притхвирадж Капур, Падмини, Дэвид Абрахам, Варвара Обухова и др. **20 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Пронин (1905–1966) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Сын полка», «Казаки», «Наш дом» и «Хождение за три моря») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Это яркий цветной советско–индийский фильм был поставлен по мотивам путевых заметок знаменитого путешественника XV века Афанасия Никитина.

Зрителям и сегодня нравится этот фильм: «Такой колоритный, экзотический фильм! Отличная игра Стриженова, чудесная Индия, захватывающий сюжет, прекрасные девушки–героини. ... Всё сделано очень старательно и достоверно» (А. Селеверов).

Мировой парень. СССР, 1972. Режиссер Юрий Дубровин. Сценарист Тихон Непомнящий. Актеры: Николай Олялин, Любовь Румянцева, Янис Грантиньш, Харийс Лиепиньш, Рейн Арен, Гурген Тонунц, Николай Ерёменко (ст.) и др. **19,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Трагически погибший режиссер Юрий Дубровин (1937-1983) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, из которых только «Мировому парню» удалось войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

В «Мировом парне» заболевшего советского гонщика заменяет на авторалли инженер автозавода Виктор (Николай Олялин)…

Советская кинопресса оценила «Мирового парня» весьма неоднозначно.

Писатель и кинокритик Василий Сухаревич (1912–1983) в «Спутнике кинозрителя» оценил «Мирового парня» весьма позитивно, отметив, что по сюжету ленты «кажется, сам капитал, «его препохабие», бросил против нашего парня весь арсенал свинцовых мерзостей, однако зоркий глаз Виктора увидел людей, достойных, скромных, незаметных героев смертельно опасного ремесла гонщиков, и сердце его вступило в дружеский контакт с ними. И даже сердце коварной переводчицы дрогнуло перед мужеством и простотой Виктора. В конце концов побеждают не предательство и корысть, а верность долгу, любовь к родине — прославленная во всем мире, а опасности удесятеряют его силы, его духовную мощь» (Сухаревич, 1972).

А вот Григорий Степанченко на страницах журнала «Искусство кино» был куда более строг к фильму: «Авторы, видимо, полагают, что чем больше препятствий они нагородят на пути героя, тем отчетливее обнаружатся морально-политические качества симпатичного Виктора Логинова. Этот принцип хорош, когда дело касается демонстрации технических достоинств машины. На пути автомобиля можно устроить завал, с тем чтобы посмотреть, как он его преодолеет. Но чтобы понять человека, мало организовать во время его прогулки по пустынной ночной улице засаду из двух подонков с железными скобами. В этом роде можно было бы придумать что-нибудь и позанятнее. Но даже если бы «мировой парень» устоял перед чарами Маты Хари, обезоружил Джеймса Бонда, обезвредил Фантомаса и парировал пенальти от Пеле, то и тогда образ героя едва ли обрел бы свое человеческое, духовное значение. У Виктора как в начале фильма, так и в конце — хорошее лицо: открытое, волевое. Открытое в фас. Волевое в профиль. И это все, чем располагает к себе герой. Остальное — приключения и подвиги, нарочито демонстрируемые упорство и воля, стойкость и мужество — довольно простодушная показуха. Промышленные товары, в том числе мощные МАЗы, безалкогольные напитки, в том числе квас и березовый сок, туристические маршруты, несомненно, нуждаются в наглядной и действенной рекламе. Товар надо показывать лицом. Но характеры и чувства людей нуждаются в другом — в художественном исследовании. Иначе возможны недоразумения. Сами авторы в восторге от героя и обязывают других персонажей говорить ему комплименты. И понемногу, может быть, непроизвольно человек в кадре начинает «нарциссировать». Но с чего, собственно? В меру курил. Почти не пил. Цветы дарил. Не изменял. Никого не убил. Дал сдачи хулиганам. Все это приятно. Но если всему этому надо так много и продолжительно радоваться, то радоваться нечему. Между тем перед авторами стояла серьезная задача. И очень важная. Удача авторов на этом тематическом плацдарме многое могла бы означать для всего нашего кинематографа. Но они позабыли, увы, что серьезные задачи надо и решать серьезно. Иначе не избежать компрометации идеи» (Степанченко, 1972: 60).

Мнения зрителей XXI века о «Мировом парне», как это часто бывает, сильно отличаются:

«Мировой парень» — мировой фильм. Очень запомнился благодаря Николаю Олялину. Один голос артиста чего стоит. Мужественный герой Олялина вызывает большое уважение. На таких гонках и развивается жесточайшая борьба. И очень жаль, что наши же некоторые зрители, если герой положительный, не верят в него, приписывают «приукрашивание». Будто таких людей у нас не может быть» (В. Беляева).

«Очень слабый сценарий… Кажется, что кино сняли в «лучших» традициях конца 30-х - начала 50-х годов. Словно, авторы фильма заснули в середине 50-х годов, пропустили все 60-е и проснулись только в 1971- м году. И сняли, как умели. А умели не слишком много» (Александр).

И на камнях растут деревья. СССР–Норвегия, 1985. Режиссеры Станислав Ростоцкий, Кнут Андерсен. Сценаристы: Станислав Ростоцкий, Александр Александров, Геннадий Шумский (по повести Юрия Вронского "Необычайные приключения Кукши из Домовичей"). Актеры: Александр Тимошкин, Петронелла Баркер, Тор Стокке, Торгейр Фоннлид, Михаил Глузский, Валентина Титова и др. **19,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Станислав Ростоцкий (1922–2001) – один из фаворитов советских зрителей. Из одиннадцати его полнометражных игровых фильмов восемь («А зори здесь тихие...», «Доживем до понедельника», «Дело было в Пенькове», «На семи ветрах», «Земля и люди», «Эскадрон гусар летучих», «Белый Бим – Черное ухо», «И на камнях растут деревья») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент**.**

Эта совместная советско–норвежская постановка, рассказывающая приключенческую историю времен викингов, пользовалась по сравнению с большинством других фильмов С. Ростоцкого меньшим успехом. Быть может, из–за того, что Станислав Ростоцкий не смог найти общего языка со своим норвежским сопостановщиком – Кнутом Андерсеном (1931–2019).

В 1990–х годах мне довелось побывать в Норвегии и встретиться с режиссером Кнутом Андерсеном, который довольно подробно рассказал мне о съемках фильма «И на камнях растут деревья», подчеркивая при этом, что по причине творческих расхождений у него постоянно возникали острые конфликтные ситуации со Станиславом Ростоцким. Кнут Андерсен был убежден, что картина вышла недостаточно зрелищной именно из–за того, что С. Ростоцкий не прислушивался к его советам и трактовкам сценарного материала.

Советская кинокритика отнеслась к фильму «И на камнях растут деревья» добродушно. Весьма позитивно оценил его кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006)

Столь же комплиментарен был и кинокритик Николай Савицкий, отметивший, что «картине свойственны свободное дыхание, определенная независимость от жанровых канонов, естественность драматургических ходов» (Савицкий, 1985: 9).

В любом случае работа Станислава Ростоцкого над фильмом «И на камнях растут деревья» говорит о том, что был готов экспериментировать и после своих знаменитых психологических драм на современном материале обратиться к приключенческой тематике на материале далекого прошлого.

Мнения нынешних зрителей об этом фильме существенно расходятся:

«Замечательная приключенческая сага для всех возрастов. Великолепные боевые сцены, скупая, но такая привлекательная скандинавская природа, отличная игра актеров. ... И этот фильм – один из лучших образцов отечественного историко–приключенческого жанра. (Сергей).

«Действительно, замечательный костюмный исторический фильм. Для любителей варяжской темы, я считаю, вообще, просто подарок! Когда этот фильм вышел на экраны, я училась в старших классах, и он "сподвигнул" почти весь наш класс на изучение истории викингов. Помню, как мы все тогда были помешаны на этой теме! Учительница истории была в восторге ("вот, какие молодцы, ребятки!")! :)) Раздобыли где–то словарь древненорвежского языка, изучали язык, обычаи, богов, заучивали наизусть саги и даже имена викингов» (В. Никитченко).

«Не понравился абсолютно. Сплошная грубость, грязь, пошлость, ругательства, человек во всей его ничтожности. Банальный сюжет. Некрасивая музыка и угнетающая атмосфера севера» (Цветок Зла).

Гибель Чёрного консула. СССР, 1971. Режиссер Камиль Ярматов. Сценаристы Михаил Мелкумов, Камил Ярматов. Актеры: Шукур Бурханов, Шухрат Иргашев, Роман Хомятов, Закир Мухамеджанов, Юрий Дедович и др. **19,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Камиль Ярматов (1903–1978) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли только две историко–революционных драмы о событиях в Средней Азии в начале 1920–х – «Гибель Чёрного консула» и «Буря над Азией».

1920 год, Туркестан... Эмир Бухары хочет удержать свою власть, хотя понимает, что революционеры уже строят свои заговоры...

Зрители до сих пор не забыли этот остросюжетный фильм:

«Помню как пацанами выстаивали очереди у касс кинотеатров и практически не пропускали ни одного сеанса, пока в городе шел показ фильма. Несмотря на ярко выраженную "политическую и идеологическую" окраску, значение этих фильмов в деле воспитания подрастающего поколения отрицать невозможно, они учили верности, отваге и готовности к самопожертвованию, если хотите» (Р. Ахматзянов).

«Крушение эмирата» при всей идеологической ограниченности сделано лучше – там выбрана определённая тональность (в сущности, сказка), которая чётко выдерживается на протяжении всего фильма, а здесь вроде как всерьёз, но местами не в меру пафосно» (А.К.).

Узники Бомона. СССР, 1971. Режиссер Юрий Лысенко. Сценаристы Юрий Лысенко, Жорж Журибеда. Актеры: Михаил Голубович, Ольга Лысенко, Борис Кудрявцев, Юрий Дубровин, Эдуард Бредун, Лесь Сердюк, Игорь Дмитриев и др. **19,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юрий Лысенко (1910–1994) поставил девять полнометражных игровых фильмов, два из которых («Гроза над полями» и «Узники Бомона») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Киновед Иван Корниенко (1910–1975) в своей монографии об украинском кино писал: «Горячие споры вызвал фильм Ю. Лысенко «Узники Бомона» (1971) —о подвиге советских людей в годы второй мировой войны. Фабула фильма построена на биографии героя Французского Сопротивления Василия Порика, украинца по национальности. Главной целью режиссера было раскрыть психологию подвига, показать, что корни героизма Порика уходят в глубокую почву — в социалистический строй, воспитавший человека новой формации. В «Узниках Бомона» немало удач. Во многом чувствуется крепкий режиссерский профессионализм. Хорошо играют актеры. Но впечатление снижается тем, что многое в картине передано весьма и весьма приблизительно. Франция, где происходит действие фильма, на экране воссоздана крайне неубедительно. Всё это не дало возможности нарисовать фигуру центрального героя во весь рост, сузило рамки психологического анализа» (Корниенко, 1975; 215–216).

Мнения нынешних зрителей об «Узниках Бомона», как это часто бывает, разделены на «за» и «против»:

«За»: «Только что впервые посмотрела этот фильм. Нахожусь под сильным впечатлением – потрясающе! Игра актеров отличная, особенно Михаила Голубовича» (Елена).

«Против»: «Весь фильм не оставляло ощущения чего–то искусственного... Вполне верю , что факт документальный , но как показано!?!? В данном случае, увы, мне ближе позиция критики. ... В итоге ощущение небрежности во всём. К просмотру не рекомендую. Особенно молодым» (Саздинец).

Русь изначальная. СССР, 1986. Режиссер Геннадий Васильев. Сценаристы Геннадий Васильев, Михаил Ворфоломеев (по мотивам романа В. Иванова). Актеры: Владимир Антоник, Людмила Чурсина, Борис Невзоров, Иннокентий Смоктуновский, Маргарита Терехова, Елена Кондулайнен, Арнис Лицитис, Игорь Дмитриев, Владимир Талашко и др. **19,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Эту историческую приключенческо–мелодраматическую ленту о славянах VI века поставил **режиссер Геннадий Васильев (1940–1999),** автор девяти полнометражных фильмов, три из которых («Финист – Ясный Сокол», «Новые приключения капитана Врунгеля» и «Русь изначальная») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Советская кинопресса отнеслась в «Руси изначальной» безжалостно.

Кинокритик Андрей Шемякин (1955-2023) в «Советском экране» заметил, что «мера стилизации диалога в картине не найдена, герои то говорят современным языком, то впадают в «языческую невнятицу»... в первой серии торжествует отнюдь не сказка, предполагающая некоторое внешнее простодушие, а попросту примитив. ... Условное время, условное пространство, условно–символические герои. Причудливая смесь времен и нравов,

легенд и научных гипотез, сказочных, приключенческих, мелодраматических ходов и решений. Вот и получился местами пряный, местами пресный эклектический коктейль, рассчитанный, видимо, на простодушное юношество. Неважное «просветительство» (Шемякин, 1986: 10).

Кинокритик и сценарист Леонид Нехорошев (1931–2014) был еще строже: «Возникает ощущение, что авторы фильма «Русь изначальная» отдают себе отчет в существовании тех алогизмов, той фабульной, смысловой путаницы, которыми заполнено их произведение. Но сие обстоятельство их, кажется, не беспокоит. Они и не настаивают на том, чтобы зритель все понял и во всем разобрался. Метод изложения тут другой: один ошеломительно–красочный эпизод сменяется другим. И побыстрее. Без пауз, чтобы не дать людям задуматься. … безнравственная спекуляция «сильнодействующими» средствами призвана прикрыть профессиональную драматургическую беспомощность авторов картины, отсутствие у них требовательности к себе. Фильм «Русь изначальная» похож на пышную историческую декорацию с кровавыми окнами, декорацию, в которой и не ночевала история» (Нехорошев, 1986: 31,34).

Сегодняшние зрители относятся к «Руси изначальной» заметно теплее:

«Очень добротно поставленный костюмный исторический фильм! Особенно впечатляют сцены в Константинополе – казнь и восстание. Даже в малых ролях актеры весьма убедительны. … Нельзя не отметить великолепную музыку, написанную для фильма А. Рыбниковым» (Забар)

«Смоктуновский гениально сыграл константинопольского императора – сколько византийского коварства! Елена Кондулайнен в сцене брачной ночи, полной острого драматизма, неожиданно трогательна. Как всегда прекрасна Чурсина! Вообще , все актерские работы в этом фильме замечательны!» (Алла).

«Я очень люблю фильм «Русь изначальная». Люблю исторический жанр. Смотрю фильм с первого дня выхода на экраны. После этого смотрел много раз. … Очень был потрясен фильмом, игрой актеров» (Валера).

Мексиканец. СССР, 1956. Режиссер Владимир Каплуновский. Сценарист Эмиль Брагинский (по мотивам одноименного рассказа Джека Лондона). Актеры: Олег Стриженов, Борис Андреев, Даниил Сагал, Марк Перцовский, Надежда Румянцева, Владимир Дорофеев, Татьяна Самойлова, Лев Дурасов, Михаил Астангов и др. **19 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Художник–постановщик и режиссер Владимир Каплуновский (1906–1969) поставил всего три полнометражных игровых фильма, два из которых («Мексиканец» и «Капитанская дочка») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Эмоциональная история про мексиканских революционеров 1910 года привлекла аудиторию участием Олега Стриженова, ставшего весьма популярным после «Овода», вышедшего в советский прокат годом ранее…

Однако советские кинокритики отнеслась к «Мексиканцу» довольно кисло.

К примеру, театральный критик Моисей Иофьев (1925-1959) писал на страницах журнала «Искусство кино» так: «Мексиканец» — фильм приключенческий. Это, конечно, мелко для новеллы. Но ведь по-своему это тоже заманчиво. Зрители любят приключенческие фильмы. Джек Лондон не должен слишком обижаться. Ведь и сам он увлеченно рисовал авантюры. Было бы только интересно. К сожалению, смотреть фильм неинтересно. Приключение — это чаще всего опасность. Грозная, неотвратимая, готовая уничтожить героя. Обычно стрела пролетает мимо. Но пока она летит, мы все, сидящие в зале, охвачены единым трепетом. Приключение — это тайна. Глубокая, неуловимая, загадочная. Пока она не приоткроет лицо мы чувствуем себя очарованными и подавленными. Приключение — это юность, торжествующая над опасностью и тайной. Это воля и разум на точке кипения. Поезд вылетел на мост. Ривера бежит по крышам вагонов. Но не успели зрители испугаться, как он уже прыгнул вниз, в реку. Он спасен. Это не приключение. Это информация. Ривера в Мексике. Появляются конные полицейские. Один из спутников Риверы, пришпорив коня, уводит их за собой. И опять Ривера спасен. Где-то вдалеке маячат фигуры полицейских. Но старик улыбается: все равно им не догнать

отважного мексиканца. Какое же это приключение? ... Изобразительный язык фильма отличается бесцветностью. Он недостаточно отчетлив. Он не знает ударений и точных формулировок. Но разве Дюма, Стивенсон, Конан-Дойль — классики приключений — имели вялый творческий темперамент? ... Экранизация невозможна без образного замысла. Это старая истина, но «Мексиканец» заставил о ней вспомнить. На наших студиях создаются сейчас фильмы по произведениям значительным и дорогим. Опыт «Мексиканца» для мастеров экрана не должен пройти даром» (Иофьев, 1956: 22-23).

Мнения сегодняшних зрителей о «Мексиканце» существенно расходятся:

«Я смотрела в детстве. И была в восторге, как и весь класс, и, наверное, школа. В Фернандеса играли. Во второй раз посмотрела в конце 1980–х... Восторгов сильно поубавилось, помню подумала – и что мне в нем так нравилось? Но все–таки сильного разочарования (какая чепуха!) не осталось. Неплохо для своего времени, только уж очень идеологизированно» (Эльвира).

«Замечательное романтическое кино! Пускай и несколько идеологизированное, но это же снималось в 50–е годы. Стриженов–Ривера великолепен, впрочем, как и во всех своих ролях» (Анзелар).

«Не понравилось! Плохая роль у Стриженова. Все вымучено. Неестественно!» (Катрин).

Кочубей. СССР, 1958. Режиссер Юрий Озеров. Сценарист Аркадий Первенцев (по собственному одноименному роману). Актеры: Николай Рыбников, Павел Усовниченко, Сергей Яковлев, Людмила Хитяева, Станислав Станкевич, Юлиан Панич, Константин Сорокин, Владимир Татосов, Олег Жаков, Ефим Копелян и др. **19 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Зрители привыкли связывать имя **режиссера Юрия Озерова (1921–2001)** с военными киноэпопеями «Освобождение», «Солдаты свободы», «Битва за Москву» и «Сталинград», однако в начале своей творческой карьеры он ставил фильмы–концерты, мелодрамы и даже комедии. Всего из его 12 полнометражных игровых фильмов в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли шесть («Арена смелых», «Сын», «Кочубей», «Большая дорога», «Освобождение», «Солдаты свободы»).

Приключенческий фильм о красном комбриге Кочубее (1893–1919) был снят Юрием Озеровым в приподнято–романтическом ключе, свойственном многим советским фильмам о гражданской войне.

Мнения сегодняшних зрителей о «Кочубее», как, впрочем, и обо всех фильмах, касающихся темы братоубийственной гражданской войны, порой резко полярны:

«Смотрел фильм в далёком детстве. До сих пор завидую героям того времени» (Бекас).

«Увлекательный, захватывающий фильм. Хорошо играет Рыбников. И сейчас смотрится» (Зритель).

«Давно занимаюсь историей гражданской войны. Фильм – типичная советская примитивная агитка. Рыбников в роли кубанца Кочубея неубедителен. Главком Сорокин – карикатурен, хотя этот военный самородок – историческая фигура интереснейшая. Вообще, ярких образов в картине не создано. Интерес представляют лишь впечатляющие массовые сцены, действия конницы» (Михаил).

Золотой эшелон. СССР, 1959. Режиссер Илья Гурин. Сценаристы Пётр Тур, Леонид Тур. Актеры: Василий Шукшин, Елена Добронравова, Харийс Лиепиньш, Павел Усовниченко, Степан Крылов, Валентина Беляева, Ольга Жизнева, Михаил Козаков и др. **19 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Илья Гурин (1922–1994) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Золотой эшелон», «Верьте мне, люди» и «Наши знакомые») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Кинопресса встретила «Золотой эшелон», приключенческую историю, связанную с борьбой большевиков за золотой запас Российской империи в годы гражданской войны,

довольно тепло, что, впрочем, не помешало рецензенту «Советского экрана» обратить внимание читателей и на недостатки ленты: «Интересных и удачных эпизодов в фильме много. Действие развивается динамично, с большим напряжением. И это, безусловно, является удачей авторов... Однако обилие событий, видимо, помешало достаточно глубоко обрисовать и раскрыть характеры действующих лиц. Образы получились одноплановыми: как правило, каждый из героев проявляет лишь какое–либо одно свое качество. Некоторая схематичность характеров затруднила игру актеров» (Иванов, 1959: 10).

Правда, в финале рецензии возникал, свойственный многим советским изданиям 1950–х идеологический пафос, по сути, мало соотносящийся с приключенческой природой «Золотого эшелона»: «Воскрешая страницы истории гражданской войны, фильм учит современного зрителя беззаветно служить интересам народа, безгранично ненавидеть врага и непреклонно идти к намеченной цели – коммунизму» (Иванов, 1959: 10).

Многие зрители XXI века относятся к «Золотому эшелону» вполне снисходительно, понимая его жанровые условности:

«Конечно, историческим фильм не назовешь. Но он и не претендует на это. Это ведь жанровая картина – приключенческая... Сделан хорошо – смотрится даже сейчас на одном дыхании – увлекательный, динамичный. Актеры даже в небольших ролях отличные. Михаил Козаков – его ротмистр ну негодяй и мерзавец, убедителен как во всех своих ролях Шукшин» (Балдахин).

«Фильм неровный; с одной стороны напоминает лучшие образцы наших приключенческих героико–революционных фильмов ("Огненные версты", "Десятый шаг"), с другой – некоторые моменты (особенно переодевание "красных" в интервентскую форму, и полная тупость местного "белого" начальства, не раскусившего такую примитивную шнягу) роднят его с наивными детскими кинокартинами. Но "хорошее" в фильме всё–таки перевешивает!» (Г. Воланов).

Он убивать не хотел. СССР, 1967. Режиссер Георгий Шенгелая. Сценаристы: Гурам Асатиани, Георгий Шенгелая (по мотивам романа А. Пурцеладзе "Маци Хвития"). Актеры: Алеко Габечава, Манана Абазадзе, Георгий Кавтарадзе, Давид Абашидзе, Георгий Геловани, Кахи Кавсадзе, Зураб Кипшидзе и др. **18,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Георгий Шенгелая (1937-2020) за свою карьеру поставил 13 игровых фильмов, многие из которых вошли в «золотую коллекцию» советского «авторского киноискусства»: «Пиросмани» (1969), «Путешествие молодого композитора» (1984) и др. Большинство его картин отличалось изысканным изобразительным решением и философской глубиной. Его работы нередко получали призы на кинофестивалях, но заметного зрительского успеха, как правило, не имели. «Он убивать не хотел» – единственный фильм Г. Шенгелая, которому удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Действие этой истории о благородном грузинском разбойнике происходит в XVIII веке. И как обычно в подобных случаях сюжет фильма во многом опирается не только на приключенческие, но и на мелодраматические мотивы.

Советская кинопресса отнеслась к фильму «Он убивать не хотел» довольно сдержанно.

К примеру, писатель Ч. Айтматов (1928-2008) писал, что «наблюдаются признаки застоя определенной части грузинского кино. Появилась серия фильмов, лишенных современного мироощущения. Происходит какой-то уход в романтизацию старины, в архаику. Снова и снова бешено скачут на лошадях, похищают и перебрасывают красавиц с седла на седло; пиры, пляски, поединки, кровная месть и прочее превращаются в систему обязательной экзотики. Такие картины, как «Маци Хвития» («Он убивать не хотел») и «Хевсурская баллада» в своем жанре сделаны интересно, но не лишены этой стилизованной экзотичности. Возникает опасение, чтобы это направление современного

грузинского кино не превратилось в ведущее» (Айтматов Ч. Национальное и интернациональное // Вопросы киноискусства. 11. М., 1968: 55).

Мнения зрителей XXI века о фильме «Он убивать не хотел», как правило, позитивны:

«Остросюжетный, захватывающий историко-приключенческий боевик, наполненный экзотикой грузинского средневековья. Вечный сюжет о приключениях романтического благородного разбойника, отважно сражающегося, страстно любящего» (Б. Нежданов).

«Отличный фильм. Жёстко, правдиво и без всякой романтизации уголовных элементов» (Вихрь).

Заложник. СССР, 1984. Режиссер Юнус Юсупов. Сценаристы Валентин Максименков, Леонид Махкамов. Актеры: Константин Бутаев, Бахром Акрамов, Али Мухаммад, Исамат Эргашев, Рустам Сагдуллаев, Зухра Заробекова и др. **18,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юнус Юсупов поставил 19 полнометражных фильмов, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошел только «Заложник».

Очередному боевику о басмачах под названием «Заложник» повезло в том, что он успел выйти во всесоюзный прокат в 1984 году, как раз на пороге видеобума, принесшего в СССР огромное число качественных остросюжетных зарубежных лент, в том числе вестернов. Выйди «Заложник», к примеру, в конце 1980–х, он наверняка не смог бы собрать и четверти своей аудитории 1984 года...

Кинокритик Александр Липков (1936–2007) писал в «Спутнике кинозрителя», что «в «Заложнике» выразительность зрелищной стороны ощущается с первых же кадров, когда в гущу мирной толпы врезается пулеметная очередь, падают люди... Будут мчаться, сотрясая горы грохочущим эхом выстрелов, синие всадники, подобные пришедшим из легенд неустрашимым мстителям, умеющие бить без промаха из влитых в обе руки револьверов, совершать стремительные пируэты в седле, дать с коней и невредимыми скатываться с горных круч (конники–каскадеры под руководством У. Кудайбергенова работают с поразительной лихостью). Будет любовь и горечь разочарования, будут комические сцены в лагере бандитов. Будет боль потерь и печаль расставания с людьми, о которых мы так мало успели узнать. И... топот копыт среди изумительно красивых гор» (Липков, 1984: 4–5).

Мнения сегодняшних зрителей о «Заложнике» порой прямо противоположны:

«Обалденный фильм! Сюжет, подбор актеров, фундаментальная работа режиссера» (Фуркат).

«Сильный фильм, настоящий истерн со всеми его причиндалами – отчаянной стрельбой, бешеными гонками и погоней, лихим и драматическим сюжетом. Сколько ни просматриваю его, эта картина никогда не надоедала мне и я готов смотреть его снова и снова» (Ахуныч).

«Неимоверная чушь... этот типа фыльм» (Геннадий Б).

Десятый шаг. СССР, 1967. Режиссер Виктор Ивченко. Сценарист Николай Фигуровский (по мотивам произведений Роберта Эйдемана). Актеры: Нинель Мышкова, Павел Морозенко, Николай Козленко, Юрий Волков, Алексей Сафонов, Владимир Дружников, Константин Степанков и др. **Прокат в СССР – с 11 июля 1967: 18,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Ивченко (1912–1972) поставил 13 фильмов, из которых 8 («Судьба Марины», «Есть такой парень», «ЧП», «Иванна», «Серебряный тренер», «Гадюка», «Десятый шаг» и «Софья Грушко») вошли в тысячу самых популярных советских фильмов.

В центре сюжета этого нешаблонного приключенческого фильма – ликвидация одной из банд, которая продолжает грабить и убивать после окончания гражданской войны…

Советская кинопресса отнеслась к «Десятому шагу» в целом позитивно.

Так известный литературовед и кинокритик Л. Аннинский (1934-2019) в своей рецензии писал, что в «Десятом шаге» «Виктор Ивченко ещё раз доказал, что нет таких традиционных сюжетов в которых нельзя было бы открыть глубины настоящего драматизма» (Аннинский Л. «Десятый шаг» // Спутник кинозрителя. 1967. № 12: 5-7).

Грани этого «настоящего драматизма» отмечаются и в отзывах зрителей XXI века:

«Великолепнейший фильм… Впервые в нашем кино услышал термин «белопартизаны». … Да и сами белопартизаны показаны не совсем так как в подавляющем большинстве наших фильмов про гражданскую войну: одно только саркастическое хоровое исполнение «Смело мы в бой пойдём» перед казнью красного чего стоит! Самый неожиданный эпизод в фильме, когда «красный» мальчик убивает красного же разведчика, думая, что тот бандит!» (Г. Воланов).

«Фильм отличный. По просмотру у меня возник обоснованный вопрос: почему в советское время картину не показывали по ТВ (или показывали крайне редко). Полагаю, что причиной тому неупрощенческий подход при изображении событий…» (Михаил)

Остров сокровищ. СССР, 1972. Режиссер Евгений Фридман. Сценаристы Эдгар Дубровский, Евгений Фридман (по роману Р.Л. Стивенсона). Актеры: Борис Андреев, Ааре Лаанеметс, Лаймонас Норейка, Альгимантас Масюлис, Людмила Шагалова, Витаутас Томкус, Андрей Файт, Владимир Грамматиков и др. **18,0 млн. зрителей за первый год демонстрации**

Режиссеру «Острова сокровищ» – Евгению Фридману (1929–2005), увы, не повезло: эта экранизация романа Стивенсона осталась единственным поставленным им полнометражным фильмом.

Советская кинопресса встретила «Остров сокровищ» Е. Фридмана острой критикой:

«Смотришь на экран и ловишь себя на мысли, что на сей раз перед нами добросовестное переложение основных сцен романа, но — странное дело — я затруднился бы сформулировать, какая же мысль вела режиссера, какую задачу, какую цель он перед собой ставил. А в итоге — ощущение художественной бедности, которое, несомненно, возникает из–за того, что в этом населенном многими персонажами приключенческом фильме неприметно мелки люди, образы, характеры. … Теперь пора перейти к центральной фигуре… Джону Сильверу. В новом фильме его играет Борис Андреев. Что здесь скажешь, здесь имя и талант говорят сами за себя. Борис Андреев! Лично я не помню такого фильма, где бы он сыграл плохо. И в этой картине он играет сочно, красочно. Если бы весь фильм был выдержан на этом уровне! … И я вновь и вновь пытаюсь ответить себе на главный вопрос: зачем, ради чего ставился этот фильм? Он проигрывает по всем статьям старой постановке, и будет очень прискорбно, если он вытеснит ее с детских утренников. К сожалению, наверное, так и произойдет. Ибо у картин одно название. Значит, погибнет старая картина» (Ревич, 197: 26, 28–29).

Вот здесь кинокритик Всеволод Ревич оказался плохим предсказателем: вскоре после премьеры «Острова сокровищ» в советском прокате 1972 года Евгений Фридман попал в немилость у кинематографического начальства, был лишен права на съёмки новых полнометражных работ и через несколько лет был вынужден эмигрировать в США…

Мнения зрителей об «Острове сокровищ» Е. Фридмана существенно различаются:

«Безусловно, шедевр…, очень добрый фильм, и актеры подобраны мастерски, никто кроме Андреева не сыграет главаря пиратов так убедительно и правдоподобно. Особенно запомнилась рок–н–рольная песня «15 человек на сундук мертвеца» (А. Болдырев).

«Посмотрел его впервые подростком после прочтения романа Р. Стивенсона. Огромное впечатление произвели и актеры (удачное соединение русской и прибалтийской актерских школ), и музыка в фильме. И долго скучал по этому фильму. Не знал, что его не показывают из–за эмиграции режиссера. Согласен, что два поколения глупо лишили возможности получить наслаждение увидеть героев Стивенсона в лучшей экранизации его романа» (Леонид).

«Для меня существует один Джон Сильвер – тот, которого сыграл Борис Андреев. Прямо как со страниц романа сошел – большой и сильный, грузный и ловкий, жестокий и добродушный, умный и хитрый, улыбающийся и хмурый – это все он. Вот честно слово – злодей, а симпатизируешь почему–то ему. Вот что значит актерское обаяние!» (Н. Волкова).

«У Фридмана помимо плохо написанного сценария, в целом отсутствует живость всего происходящего, необходимая для приключенческого кино. Лично меня происходящее на экране не захватывало, плюс не понравилась музыка Рыбникова, ну, абсолютно не понравилась» (Лагардер).

Константин Заслонов. СССР, 1949. Режиссеры Владимир Корш–Саблин, Александр Файнциммер. Сценарист Аркадий Мовзон (по собственной пьесе). Актеры: Владимир Дружников, Юрий Толубеев, Александр Хвыля и др. **17,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Владимир Корш–Саблин (1900–1974) поставил около двух десятков игровых лент, пять из которых («Моя любовь», «Константин Заслонов», «Первые испытания», «Красные листья», «Москва – Генуя» и др.), вошли в тысячу самых кассовых советских фильмов.

Режиссер Александр Файнциммер (1905–1982) поставил 20 фильмов в немом и звуковом кино. Фильмы эти были разных жанров, но в основном режиссера привлекали остросюжетные истории, хотя на его счету есть и несколько популярных комедий.

Многие картины А. Файнциммера вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент («Константин Заслонов», «У них есть Родина», «Овод», «Девушка с гитарой», «Далеко на Западе», «Пятьдесят на пятьдесят», «Трактир на Пятницкой», «Без права на ошибку», «Прощальная гастроль "Артиста"»).

Лента о белорусских подпольщиках и партизанах «Константин Заслонов» имела большой успех у зрителей.

В «Краткой истории советского кино» исполнители главных ролей в этом фильме получили высокую оценку. Но, по мнению, киноведов, «менее удались авторам образы оккупантов, ни показаны лишь внешне, плакатно. Постановщиков фильма следует упрекнуть в и в излишнем увлечении батальными сценами за счет раскрытия внутреннего мира героев, что снизило художественную ценность этого патриотического фильма» (Грошев и др., 1969: 343).

Воспоминания зрителей об этом фильме охвачены ностальгией по детству:

«Очень давно смотрел этот фильм, впечатления и восторг: посмотрев его, мы, пацаны, делились на две группы и играли в подпольщиков и немцев, а потом менялись, играли даже на переменах в школе. Как было всё интересно!» (Дымок).

Город принял. СССР, 1980. Режиссер Вячеслав Максаков. Сценаристы: Аркадий Вайнер, Георгий Вайнер. Актеры: Михаил Чигарёв, Инна Аленикова, Александр Пороховщиков, Виктор Шульгин, Николай Граббе и др. **17,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вячеслав Максаков поставил четыре полнометражных игровых фильма, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент удалось войти только остросюжтной картине «Город принял».

Фильм «Город принял» рассказывает о текущей работе опергруппы МУРа...

Советская пресса про эту ленту писала мало, но зрителей за первый год кинопроката «Город…» собрал немало.

Что касается аудитории XXI века, то ее мнения существенно разделились:

«Великолепное кино с острым, динамичным сюжетом, рассказывающее о будничной работе органов внутренних дел. Блестящий сценарий братьев Вайнеров, конечное, самое главное достоинство фильма. Да и диалоги мастерски прописаны. Также очень радует актёрская игра, персонажи в их исполнении получились весьма интересными» (Критик всего).

«Какой-то никакой фильм. Очередное приключение следака… Тихонов прямо Джеймс Бонд, что ни серия то новая дама при нем» (Балтиец).

Право на выстрел. СССР, 1982. Режиссер Виктор Живолуб. Сценарист Олег Смирнов. Актеры: Владимир Ивашов, Александр Мартынов, Регина Разума, Александр Яковлев, Александр Черкасов, Талгат Нигматулин и др. **17,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Виктор Живолуб поставил девять полнометражных игровых фильмов, в основном – остросюжетных. Три из них («Приказано взять живым», «Право на выстрел» и «Бармен из «Золотого якоря») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В фильме «Право на выстрел» пограничный корабль обнаруживает вражеское разведывательное судно, замаскированное под рыболовецкое…

В год выхода «Права на выстрел» во всесоюзный кинопрокат советская кинопресса о нем писала мало.

А вот зрители XXI века до сих пор спорят об этой остросюжетной ленте:

«Фильм просто супер. Я просто в восторге. … Отец служил на пограничном катере» (Наталья).

«Когда вижу поделки вроде «Права на выстрел», плююсь, воистину в фильме нет ничего приличного, кроме красот моря» (Да не важно).

«Абсолютно безликий никакущий фильм» (В. Иванов).

Последний подвиг Камо. СССР, 1974. Режиссеры Степан Кеворков, Григорий Мелик–Авакян. Сценаристы Георгий Капралов, Семён Туманов. Актеры: Гурген Тонунц, Анатолий Фалькович, Ия Саввина и др. **17,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Степан Кеворков (1903–1991) поставил 9 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Лично известен» и «Чрезвычайное поручение», «Последний подвиг Камо») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Григорий Мелик–Авакян (1920–1994) поставил 10 полнометражных игровых фильмов, но только один из них – «Последний подвиг Камо» – вошел в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Это заключительная часть кинотрилогии ("Лично известен", "Чрезвычайное поручение", "Последний подвиг Камо") о «пламенном революционере» С.А. Тер–Петросяне (1882–1922) по кличке Камо. Во всех трех фильмах роль Камо играл актер Гурген Тонунц (1922–1997).

Пресса отнеслась к «Последнему подвигу Камо» вполне благосклонно.

К примеру, кинокритик Ромил Соболев (1926–1991) в своей «идеологически выдержанной» статье напоминал читателям о том, что в 1920–х «убежавшие в Иран дашнаки готовят провокацию против молодой Советской Армении, они формируют отряды для нападения из обманутых людей, они вербуют белогвардейских офицеров. Трудная участь человека, вступающего в поединок с целой организацией, и выпадает на долю Камо. Впрочем, слово «выпадает» явно не точно, ибо Камо буквально вымаливает у Дзержинского право на смертельный риск. Под видом врангелевского полковника Залиняна, попавшего в ЧК и рассказавшего о планах дашнаков, Камо едет в Иран и там расстраивает планы

контрреволюции, направленные против Закавказья. Поразительная, если вдуматься, история — ведь человек действовал в одиночку, без помощников, без всякой предварительной подготовки. Конечно, по жанру это — приключенческий фильм. Однако режиссеры акцентируют не «приключенческие» драматические моменты, а бытовые и, можно сказать, житейские. Интересны и новые краски, которые использует Тонунц. В предыдущих фильмах его Камо предельно экспансивен и подвижен, его действия скорее импульсивны, нежели обдуманны. Но во время иранской эпопеи Камо было сорок лет, и актер, учитывая это, наделяет нового Камо мудростью и житейской опытностью. При этом, однако, Камо по–прежнему остается безумно храбрым и энергичным человеком. Сплав мудрости и прежней отчаянности и дал ему возможность выполнять то сложное задание партии, имевшее не столько боевое, сколько политическое значение. Ведь в результате действий Камо была сорвана попытка возобновить пожар гражданской войны в Закавказье» (Соболев, 1974).

«Последний подвиг Камо» имел существенно меньший зрительский успех, чем первые две части трилогии. Полагаю, что произошло это из–за постепенного ухода тематики революции и гражданской войны из более–менее серьезного киноспектра в развлекательный. События 1918–1920–х годов всё чаще представали на экране в жанрах вестерна и детектива, революционный пыл, свойственный, к примеру, фильмам «Павел Корчагин» и «Коммунист», в советском кинематографе 1970–х постепенно угасал, а (забегая вперед) в конце 1980–х и вовсе сошел на нет...

Фигура Камо сегодня рассматривается как, мягко говоря, неоднозначная, но в 1970–х официальная версия его биографии не подлежала никаким сомнениям...

Мнения зрителей XXI века о «Последнем подвиге Камо» часто полярны:

«Каждый нормальный человек с возрастом становится спокойней, взвешенней, в общем, мудрее... То же с нормальным кино. По сравнению с первыми сериями трилогии о Камо заключительная часть, действительно, кажется слишком спокойной (не путать с «безмятежной»). Здесь уже не ультрареволюционной экспрессивности и праздничной плакатности 50–х («Лично известен»), но нет и экспансивной афористичности с хрестоматийным изяществом 60–х («Чрезвычайное поручение»). Почти нету киношной пылкости, экзальтированности и эмоциональности. Все реалистичней, сдержанней, будничней, обдумчивей, правдивей, то есть, попросту говоря, застойней. ... Нет, этот фильм очень хорош. Но я бы его поставил третьим, коим он и состоит согласно хронологии!» (В. Плотников).

«Самый неудачный фильм из трилогии о Камо. Возможно по той причине, что ... "Подвиг..." чрезмерно серьёзен и буквалистичен» (М. Кириллов).

Пятнадцатилетний капитан. СССР, 1946. Режиссер Василий Журавлев. Сценаристы Георгий Гребнер, Василий Журавлёв (по одноименному роману Жюля Верна). Актеры: Всеволод Ларионов, Александр Хвыля, Михаил Астангов, Елена Измайлова, Азарий Мессерер, Павел Суханов, Вейланд Родд и др. **17,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Журавлев (1904–1987) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, шесть из них («Космический рейс», «Граница на замке», «Пятнадцатилетний капитан», «Черный бизнес», «Морской характер» и «Человек в штатском») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Кинокритик Алина Ермолаева считает, что «воссозданные на экране образы получились яркими, запоминающимися. Они не отличаются особым психологизмом и глубиной, четко подразделяясь на положительных и отрицательных, однако для семейного приключенческого фильма другого и не надо было. ... Наверное, за это мы и любим подобные фильмы. С точки зрения морали они идеальны: добро побеждает, зло наказано. Разумеется, в наш циничный век эта схема выглядит чересчур наивной, однако признайтесь, может и вам порой не хватает капельку этакой сказочности? ... Технически картина выполнена на достаточно высоком уровне – некоторые отдельные сцены просто очаровывают, но, тем не менее, фильм не распадается на части, а выглядит как цельное произведение искусства. Создателям удалось передать атмосферу конца 19 века, в тоже

время весьма искусно сняты африканские сцены. На фоне всего этого герои выглядят живыми и близкими зрителю – за них волнуешься и вместе с ними радуешься. ... Приключенческий фильм «Пятнадцатилетний капитан» стал одной из тех лент, на которых воспитывалось не одно поколение детей. Разумеется, в наши дни он смотрится как наивная добрая сказка и только» (Ермолаева, 2010).

С этой точкой зрения в принципе согласны и сегодняшние зрители:

«Запоминающийся фильм, многократно просмотренный и в детстве, и во взрослом состоянии. В нём чувствуется какая–то нездешность. По мастерству актёров и режиссёра он превосходит даже голливудские аналоги. ... Ну и как в приключенческом фильме обойтись без главного киношпиона, диверсанта и предателя 30–50–х годов Виктора Кулакова... Как всегда, кинонегодяи оказались более убедительны. Хотя надо сказать правду, и ещё совсем юный Всеволод Ларионов и прекрасная Елена Измайлова тоже не забываются» (М. Кириллов).

«Фильм вспоминается как мечта, мечта детства, мечта мальчишки. Этот кошмарный Негоро... И прекрасный актерский ансамбль... хотя Дик Сэнд чуть переигрывает, но это ни капли не портит кино, бодрое, увлекательное и динамичное!» (Сентябрь).

Майя из Цхнети. СССР, 1959/1960. Режиссер Резо Чхеидзе. Сценарист Валериан Канделаки. Актеры: Лейла Абашидзе, Григорий Ткабладзе, Акакий Кванталиани и др. **17,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Резо Чхеидзе (1926–2015) поставил 11 фильмов, из которых приключенческой картине «Майя из Цхнети» и военной драме «Отец солдата» удалось войти в тысячу самых популярных советских кинолент.

История «робингудской» бунтарки Майи на рубеже 1960-х очень нравилась юным зрителям, которые с удовольствием смотрели в кинозалах на ее экранные приключения.

Приведу только один из многочисленных зрительских отзывов:

«Хорошо помню этот фильм моего детства. Вспоминаю, как с восторгом в компании ребятишек я в который раз смотрел этот детский фильм, держа в руках синий билетик за 10 копеек. ... Сейчас кинокартина кажется в чем-то наивной, но те воспоминания детства навевают ностальгию... Фильм, безусловно, удачный, как и блестящая игра актрисы Лейлы Абашидзе» (Николай).

Измена. СССР, 1967. Режиссер Тахир Сабиров. Сценаристы: Игорь Луковский, Тахир Сабиров, Джалол Икрами. Актеры: Хабибулло Абдуразаков, Исамат Эргашев, Зухра Хасанова, Абдульхайр Касымов, Александр Баранов, Иван Кузнецов и др. **17,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Тахир Сабиров (1929–2002) поставил 17 фильмов, и пять из них – две киносказки Шахерезады, «Шахсенем и Гариб», «Измена» и «Разоблачение» – вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Во время гражданской войны в Средней Азии отряд красных вырывается из вражеской засады. Кто же предатель?

Советская кинопресса отнеслась к приключенческому фильму «Измена» весьма сдержанно.

Вот что писал, например, об этом фильме киновед и кинокритик Александр Липков (1936-2007): «Лента построена на напряженной интриге с неожиданными поворотами событий, на прямых и открытых столкновениях персонажей. И по традициям приключенческо-детективного жанра здесь есть и всадники, несущиеся во весь опор по кромке холмистого горизонта, и отчаянные перестрелки, и сверхкрупные планы многозначительно-выразительных лиц и не менее красноречивых деталей, таинственные фигуры, прячущиеся в ночной тьме, и отблески огня, колеблющего силуэты. Однако же материал картины сам по себе открывал возможность серьезного разговора о месте и роли личности в революции, о методах классовой борьбы, о перерождении человека,

преступившего законы революционного гуманизма. … Впрочем, диалектика образа в значительной степени осталась лишь в намерениях авторов. … Зритель, таким образом, лишен возможности соучаствовать в решении идейного конфликта, ему выдается готовый результат. … Герой смел, мужествен, хотя самолюбив и заносчив. Но в нем не чувствуешь главного — революционного горения, революционной страстности. А без этого образ не дает повода к сопереживанию, не может завоевать симпатии.

На экране сталкиваются, как правило, прямолинейно-однозначные злодеи и столь же прямолинейно-правильные положительные герои, в то время как сама ситуация требует иных, нешаблонных решений. … А действие, требующее насыщенного, динамичного ритма, то и дело прерывается для преподнесения героям поучительно-назидательных сентенций.

Картина, построенная но законам и канонам жанра, призванная, казалось бы, держать зрителя в напряжении от первого до последнего кадра, смотрится с вялым любопытством» (Липков, 1968: 21).

Зрители XXI века вспоминают этот фильм в основном позитивно:

«Фильм настолько мастерски поставлен, что невольно окунаешься в ту эпоху, когда шла жестокая борьба за установление Советской власти в Таджикистане. Все полтора часа находишься в напряжении, невозможно расслабиться. Плюс ко всему мастерская игра актеров, прекрасные конные трюки каскадеров. Всё это делает фильм интересным и нестареющим. (А. Нуреев).

«Прекрасный фильм. Характеры людей, мотивы поступков. Даже очень сильные и мужественные люди слабы, если ими движет тщеславие и честолюбие. … Власть - самое большое искушение…» (Владимир)

«Великолепный боевик! … Весь фильм не расслабляясь, разгадываешь хитроумно сплетённую баями паутину» (Воланд).

Тачанка с юга. СССР, 1978. Режиссер Евгений Шерстобитов. Сценаристы Игорь Болгарин, Виктор Смирнов (по одноименной повести Александра Варшавера). Актеры: Станислав Коренев, Александр Стригалев, Георгий Дворников, Виктор Степаненко и др. **17,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Евгений Шерстобитов (1928–2008) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, по большей части «идеологически выдержанных» и рассчитанных на детскую аудиторию, но только трем из них («Поцелуй Чаниты», «Тачанка с юга» и «Берем все на себя») удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Фильм «Тачанка с юга» был поставлен Евгением Шерстобитовым в духе целого ряда популярных в СССР приключенческих лент о гражданской войне. В год выхода этого фильма в советский прокат ведущие киножурналы – «Советский экран» и «Искусство кино» обошли его молчанием, а вот многих зрителей, особенно молодых, эта лента привлекла своим сюжетом.

Мнения сегодняшних зрителей о «Тачанке с юга», отраженные, к примеру, на портале «Кино-театр.ру», можно разделить на две категории.

1.Горячие сторонники фильма, считающие, что это «о дин из любимых фильмов детства, классический "боевик по-советски"… Нынешним юнцам того не понять» (Сергей), и «очень хорош образ Сирого (В. Степаненко) - хитрого и предусмотрительного мужика-убийцы, прекрасно понимающего, что белые лишь используют восставших крестьян, подставляя их головы под пули красных» (А. Гребенкин).

2. И столь же горячие противники: « Я хотел было изматериться последними словами, но даже на это сил не хватило после просмотра этого … хм-м … недоразумения. Играют, в общем, - средненько, чаще - ниже среднего. Диалоги - пустые, пресные. … Сюжет до безобразного растянут» (Нудный Йа). «дураки белые, ловкие да умные красные, казаки скачут гурьбой за тачанкой. Короче, очередная ахинея» (Бармаглот).

Если завтра война. СССР, 1938. Режиссеры: Ефим Дзиган, Лазарь Анци–Половский, Георгий Березко, Николай Кармазинский. Сценаристы: Георгий Березко, Ефим Дзиган, Михаил Светлов. Актеры: Всеволод Санаев, Инна Федорова, Серафим Козьминский и др. **17 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Ефим Дзиган (1898–1981) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Если завтра война», «Мы из Кронштадта» и «Железный поток») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Лазарь Анци–Половский (1896–1968) поставил три полнометражных игровых фильма, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошла только эта «оборонная» картина.

На счету сценариста Георгия Березко (1905–1982) только одна режиссерская работа – «Если завтра война».

На счету режиссера–документалиста Николая Кармазинского (1990–1991) только одна игровая картина – «Если завтра война».

«Если завтра война» должна была наглядно воплотить доминирующий в СССР 1930–х официальный тезис о том, что в случае военных действий враг будет разбит быстро и на его территории. Для съёмок фильма были привлечены армейские части и военная техника. В год выхода в прокат лента пользовалась успехом, а потом даже была удостоена Сталинской премии…

Понятное дело, что в 1940–х этот не оправдавший сталинских надежд пропагандистский фильм был отправлен на полку и стал доступен для массовой аудитории только с приходом интернета.

В художественном смысле картина «Если завтра война» не представляет никакой ценности, но с исторической и идеологической точки зрения, разумеется, любопытна.

Киновед Дмитрий Салынский писал, что, начиная с 22 июня 1941 года эта лента надолго стала «символом «шапкозакидательства». Однако если отвлечься от расхождений ее содержания с реальностью, мы увидим вполне интересный кинематограф. … В народной памяти лента Дзигана осталась как одиозное, едва ли не единственное произведение о будущей войне. На самом деле в 30–е гг. существовал жанр «оборонной фантастики», включавший множество посвященных предстоящей войне как литературных произведений – «То, чего не было, но может быть: одна из картинок будущей войны» (1928, С. Бертенев), «Подводная война будущего» (1940, П. Гроховский), «Воздушная операция будущей войны» (1938, А. Шейдман, В. Наумов), «Разгром фашистской эскадры» (1938, Г. Байдуков) и др., – так и фильмов: «Возможно, завтра» (1932, реж. Д. Дальский), «Родина зовет» (1936, реж. А. Мачерет, К. Крумин), «Глубокий рейд» (1937), «На границе» (1938), «Танкисты» (1939, реж. З. Драпкин, Р. Майман), «Эскадрилья № 5» («Война начинается», 1939, реж. А. Роом) и др. Все они отвечали активно внедрявшимся в народное сознание «оборонным» доктринам о том, что война неизбежна. Лента Дзигана в этом ряду заняла одно из первых мест. В ней соединились черты хроники и фантастики, утопии и антиутопии… Невероятная популярность песни «Если завтра война, если завтра в поход» обусловлена не только ее лозунговым текстом и запоминающейся мелодией, но и режиссерским решением… В игровых сценах враги говорят по–немецки, но их генерал имеет седую профессорскую эспаньолку, отсылая к портретным чертам Троцкого» (Салынский, 2010: 148–149).

Мнения нынешней зрительской аудитории о фильме «Если завтра война» существенно разнятся:

«Снят он для своего времени великолепно, фактически его эстетика была в дальнейшем использована в таких фильмах, как "Освобождение". Отдельные эпизоды вообще пророческие. Беспечный летний вечер накануне войны, люди отдыхают, развлекаются, катаются на лодках, а рано утром вражеские самолеты бросают бомбы на мирные города – это вообще шок. Более того, если бы война началась в 1938 году, фильм недалеко бы ушел от реальности, т.к. Германия на тот момент еще не успела создать мощную армию. Проблема в том, что к 1941 году фильм потерял актуальность, т.к. Германия, получив ресурсы всей Европы, изменила соотношение сил в свою пользу. Но самое главное, что фильм после войны провоцировал вопрос – кто же виноват в катастрофе 1941 года и, в частности, в том, что после 1938 года советская пропаганда не успела адекватно перестроиться. Любителям кино обязательно стоит посмотреть этот фильм, чтобы понять истоки послевоенного батального кино» (Олег)

«Если отвлечься от агитационно–пропагандистской составляющей фильма, и сосредоточиться на чисто художественном воплощении, то оценка картине будет весьма

невысокой: слишком уж всё наивно и прямолинейно. Мне гораздо больше понравилось, если бы это был чисто документальный фильм, "без ролей". Потому что, на мой взгляд, вместо "оживления" киноленты драматические игровые эпизоды привносят в картину не только совершенно ненужную лирику, но и откровенную фальшь. А документальные съёмки, конечно, впечатляют!» (Г. Воланов).

«Я конечно не киноэксперт, но, по–моему, это первый в мире фильм жанра военной фантастики. ... Что касается чрезмерного оптимизма по поводу будущей войны, то надо помнить что в 1938 году Вермахт был еще очень слаб, а Красная Армия уже имела на вооружении тысячи танков и самолетов, так что авторы фильма имели все поводы для оптимизма. Авторы видели Вермахт, когда он был еще жалким и слабым волчонком, и не знали насколько опасным зверем он станет всего через пару лет. Да и, вообще, оптимизм был обязателен для любого фильма тех лет» (Дюхазил).

«Много слышал об этом фильме, но целиком посмотреть получилось только сегодня. Что сказать? Красивая агитка за РККА. Враги (немцы) полные идиоты, а наша Красная Армия под мудрым водительством товарища Сталина и его верных соратников маршалов Ворошилова и Буденного бьет врага на его территории. Только, к сожалению, в 1941 году все получилось наоборот. И еще много киноляпов. Вражеские танки (хоть и в темноте) все сплошь советские Т–26, грузовики, везущие вражеские резервы, – советские ГАЗ–АА. И так далее» (Джонатан).

Таинственный остров. СССР, 1941. Режиссер Эдуард Пенцлин. Сценаристы Борис Шелонцев, Михаил Калинин (по одноименному роману Жюля Верна). Актеры: Алексей Краснопольский, Павел Киянский, Андрей Андриенко–Земсков, Иван Козлов, Роберт Росс и др. **17 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эдуард Пенцлин (1903–1990) поставил пять фильмов, два из которых («Истребители» и «Таинственный остров») вошли в число самых кассовых советских кинолент.

«Таинственный остров» – единственный приключенческо–фантастический фильм в его биографии. И очень жаль, что в послевоенный период он не стал делать новые экранизации романов Жюля Верна...

Мнения аудитории XXI века о «Таинственном острове» в основном позитивны:

«Хорошая экранизация. Даже лучшая в мире (поскольку других я и не видел). ... Эмоционально добрый и весёлый фильм получился» (Каменоградский).

«Технический детали именно в этом фильме совершенно не важны. Фильм настоящий агитплакат. Основные идеи: отстаивание справедливости, совместный труд, освоение новых знаний и богатств природы в построении не просто удобств для жизни, а нового светлого доброго мира во всём мире... А главное чудо это всё–таки люди с неутомимым оптимизмом, которым любая задача по плечу, лишь бы рядом не было проклятых эксплуататоров или завоевателей... Во всех остальных экранизациях "Таинственного острова" (односерийные и сериалы) преобладают иные мотивы: взаимоотношения, выживание, авантюризм, мистика, приключения, технические чудеса» (С. Кулагин).

Горячие тропы. СССР, 1972. Режиссер Юлдаш Агзамов. Сценарист Артур Макаров. Актеры: Ходжадурды Нарлиев, Максуд Мансуров, Наби Рахимов, Клара Лучко, Станислав Фесюнов, Валерий Носик и др. **17,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Юлдаш Агзамов (1909-1985) поставил 19 полнометражных игровых фильмов, остросюжетные «Горячие тропы» — и драма «Пятеро из Ферганы» стали у него самыми популярными лентами.

1943 год. Гитлеровцы сбрасывают десант, чтобы в тылу советских войск взорвать стратегически важный мост...

В год выхода «Горячих троп» в кинопрокат кинокритик Дмитрий Писаревский (1912-1990) на страницах «Спутника кинозрителя» отметил, что в этом фильме «операторам

удалось передать своеобразную прелесть каракумских рассветов и далей. Во всей постановке чувствуется уверенная режиссерская рука Ю. Агзамова. Пожалуй, только сцены немецкого десанта удались меньше. Уж очень тяжеловесны упитанные люди, изображающие роммелевских парашютистов. Как этого не заметил постановщик — тем более, что он сам столкнулся с ними на «поле боя», выступив в роли начальника пограничного отряда?» (Писаревский, 1972).

Сегодня об этом вполне ординарном для советского кино 1970-х фильме практически не вспоминает никто – ни киноведы, ни зрители...

Последний гайдук. СССР, 1973. Режиссер и сценарист Валериу Гажиу. Актеры: Валерий Гатаев, Земфира Цахилова, Пеэтер Кард, Виктор Чутак, Гурген Тонунц, Константин Константинов, Леонид Марков, Анатолий Азо, Михаил Голубович, Григоре Григориу и др. **16,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Валериу Гажиу (1938–2010) поставил 15 полнометражных игровых фильмов, три из которых («Где ты, любовь?», «По волчьему следу» и «Последний гайдук») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Последний гайдук» — романтически приподнятая и «идеологически выдержанная» история юности одной из самых спорных фигур эпохи революции и гражданской войны — Григория Котовского (1881-1925)...

Сегодня эта невысокого художественного качества работа Валериу Гажиу практически забыта и киноведами, и аудиторией...

Белый взрыв. СССР, 1970. Режиссер Станислав Говорухин. Сценаристы: Эдуард Володарский, Станислав Говорухин. Актеры: Сергей Никоненко, Людмила Гурченко, Анатолий Игнатьев, Армен Джигарханян, Фёдор Одиноков и др. **16,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Станислав Говорухин (1936–2018) поставил 19 полнометражных игровых картин и сериалов, пять из которых («День ангела», «Белый взрыв», «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо», «Контрабанда», «Десять негритят») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. И это без учета его телехитов, включая «Место встречи изменить нельзя».

«Белый взрыв» — история советских воинов-альпинистов, воевавших в 1942 году с гитлеровской дивизией «Эдельвейс»...

Советская кинопресса в целом поддержала эту работу Станислава Говорухина.
К примеру, весьма позитивную рецензию опубликовал «Спутник кинозрителя» (Кагарлицкий, 1970).
Да и зрители XXI века относятся к этой картине неплохо:
«Фильм очень хорошо снят. Конечно, каких-то очень масштабных операций там не показано, и какие-то очень глубокие вопросы тоже не затрагиваются. Зато очень хорошо показана история одной локальной операции, начиная от планирования и подготовки и заканчивая результатом. Интересна также линия, связанная с психологическими особенностями персонажей» (Анджей).
«Белый взрыв» мне нравится гораздо больше «Вертикали». В нём нет кинематографической рыхлости и необязательных сцен, военная история рассказана жёстко и правдоподобно. Отлично сыграли свои роли Джигарханян и Никоненко» (Василий).

Разоблачение. СССР, 1970. Режиссер Тахир Сабиров. Сценаристы: Игорь Луковский, Мирсаид Миршакар. Актеры: Николай Никитский, Антс Эскола, Хабибулло Абдуразаков, Ато Мухамеджанов и др. **16,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Тахир Сабиров (1929–2002) поставил 17 фильмов, и пять из них – две киносказки Шахерезады, «Шахсенем и Гариб», «Измена» и «Разоблачение» – вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

...Средняя Азия. Чекисты должны перехватить английский караван с оружием...

В год выхода «Разоблачения» в кинопрокат кинокритик Марк Кушниров на страницах журнала «Искусство кино» дал ему в целом положительную оценку: «Итак, еще один приключенческий фильм. Его сюжет являет собой как бы цепь разоблачений (название не обманывает), связанных между собой единой подоплекой. Поскольку подобное «цепное» строение всегда предполагает известную упрощенность, изначальную откровенность замысла, заведомую предугаданность развязки, то здесь особое значение приобретает умение художника соблюсти все основные законы жанра. Это умение, несмотря на многие просчеты, есть в новой работе Т. Сабирова» (Кушниров, 1970: 31). Кушниров М. В рамках жанра // Искусство кино. 1970. № 7. С. 27-31.

Да и некоторым сегодняшним зрителям этот фильм нравится:

«Фильм хороший, он мне сразу понравился, особенно Николай Никитский в главной роли. ... Смотрел я фильм еще школьником и не подозревая, что придется потом попасть в Афганистан и в Боснию, где я в общении с мусульманами порой копировал актерскую игру Николая Никитского, выходило удачно, я остался жив. Вот что значит сила искусства» (Северин).

Засада. СССР, 1970. Режиссер Геннадий Базаров. Сценаристы: Хасан Булатов, Герасим Дегальцев, Асан Шершенов. Актеры: Игорь Ледогоров, Салават Исхаков, Владимир Балон, Афанасий Кочетков, Николай Дупак и др. **16,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Геннадий Базаров поставил 12 полнометражных игровых фильмов, из которых самым популярным у публики был истерн «Засада».

1920-е. Киргизия. Идет борьба с басмачами...

Мнения сегодняшних зрителей о «Засаде» существенно расходятся:

«Один из замечательных фильмов о становлении Советской власти в Азиатских республиках... Считаю роль в этом фильме Игоря Ледогорова одной из самых лучших. ... Пересматриваю этот фильм с огромным удовольствием» (Алексей).

«Следует отметить одну интересную вещь: впервые в советском кинематографе, пожалуй, именно в этом фильме прозвучала тема человеколюбия и попытки не допущения напрасных жертв среди схлестнувшихся в беспощадной и жестокой битве противников. Фильм очень интересный, даже несколько необычный с точки зрения тогдашней идеологии» (Ахуныч).

«Фильм показался слабым, местами вообще малопрофессиональным. ... Конец фильма как-то нелепо сделан» (НВЧ).

Бабек. СССР, 1980. Режиссер Эльдар Кулиев. Сценарист Энвер Мамедханлы. Актеры: Расим Балаев, Гасанага Турабов, Амалия Панахова, Тамара Яндиева и др. **16,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Эльдар Кулиев (1941-2021) поставил 13 полнометражных игровых фильмов, и зрелищный фильм «Бабек» стал его самой популярной у зрителей работой.

IX век. Азия. Полководец Бабек сражается с персидским войском...

Похвалив картину Э. Кулиева за героический показ «национально-освободительного движения», рецензент «Советского экрана» отметил, что «к сожалению, в фильме есть и

досадные сценарные просчеты, некоторые сцены решены слишком иллюстративно, не все приемы радуют оригинальностью» (Агамалиев, 1980: 3).

Однако у «Бабека» и сегодня немало сторонников:

«Великолепный фильм! Смотрела его несметное количество раз. Расиму Балаеву настолько мастерски точно удалось передать мысли и чувства своего героя, что каждый раз посмотрев фильм, хочется вновь и вновь возвращаться в те века, проживать жизнь героев фильма: страдать, любить, радоваться вместе с ними» (Миронистка).

«Фильм смотрел всего один раз, в юности. Он настолько потряс меня, что до сих пор я помню этого мужественного Человека! Фильм оставил на всю жизнь незгладимое впечатление! Чтобы воспитать из мальчика настоящего мужчину, нужно смотреть этот фильм. Огромное Спасибо человеку, снявшему этот шедевр» (Сергей).

В клешнях черного рака. СССР, 1976. Режиссер Александр Лейманис. Сценаристы: Александр Лейманис, Янис Анерауд. Актеры: Лилита Озолиня, Улдис Думпис, Улдис Ваздикс, Гунарс Цилинский, Байба Индриксоне, Эдуардс Павулс, Валентинс Скулме и др. **16,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Лейманис (1913–1990) поставил всего восемь фильмов, но более половины из них («Армия Трясогузки», «Армия Трясогузки снова в бою», «Слуги дьявола», «Слуги дьявола на чертовой мельнице», «В клешнях черного рака»), естественно, относящихся к развлекательным жанрам, в итоге попала в список тысячи самых кассовых советских фильмов.

XVII век. Лифляндия. Борьба за Власть…

Если о предыдущих работах Александра Лейманиса, особенно о картинах «Армия Трясогузки» и «Армия Трясогузки снова в бою», советская пресса писала довольно много, то слабую в художественном отношении приключенческую ленту «В клешнях черного рака» кинокритики старались обойти стороной.

Практически не вспоминают о ней и нынешние зрители…

Жизнь прекрасна. СССР-Италия, 1979. Режиссер Григорий Чухрай. Сценаристы: Аугусто Каминито, Григорий Чухрай, Джанфранко Клеричи, Джованни Фаго. Актеры: Джанкарло Джаннини, Орнелла Мути, Регимантас Адомайтис, Юозас Будрайтис, Евгений Лебедев, Стефано Мадия, Отар Коберидзе и др. **16,4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Знаменитый режиссер Григорий Чухрай (1921–2001) за свою долгую жизнь поставил всего шесть полнометражных игровых фильмов, и все они («Сорок первый», «Баллада о солдате», «Чистое небо», «Жили–были старик со старухой», «Трясина», «Жизнь прекрасна») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Действие фильма «Жизнь прекрасна» происходит в неназванной стране, в которой царит диктатура.

Роль бывшего летчика, а теперь водителя такси Антонио играет итальянский актер Джанкарло Джанини. Он создает достоверный, хотя в общем-то традиционный образ человека, который хочет остаться в стороне от борьбы.

Но известно, что в огне брода нет – жизнь в конце концов заставляет сделать выбор. И Джаннини показывает сложный путь, каким его герой приходит к борьбе с диктатурой. Но жизнь – не только борьба, но и любовь. Дуэт Антонио и его возлюбленной Марии (Орнела Мути) лиричен и нежен.

Эта картина не стала заметной вехой в творчестве создателя «Баллады о солдате», хотя актеры играли хорошо, делая все возможное, чтобы несколько схематичные образы подпольщиков наполнились дыханием жизни.

В фильме Чухрая можно без труда выделить две разные по жанру части. Первая половина фильма сделана в духе итальянского политического кино 1970-х и тяготеет к

драме, вторая – побег Антонио из крепости – снята в полном соответствии с законами приключенческого жанра.

Однако, сравнивая картину «Жизнь прекрасна» с такими знаменитыми образцами политического кино как «Признание комиссара полиции прокурору республики» Дамиано Дамиани или «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Элио Петри, нельзя утверждать, что произошло значительное углубление в развитии темы. Григорий Чухрай, скорее, лишь продолжил поиски в уже известном русле.

Этот фильм до сих пор вспоминают зрители:

«Интересный фильм о человеке, который живя в тоталитарном государстве, полюбив девушку-подпольщицу, первоначально пытается остаться над схваткой. ... Джанкарло Джаннини хорошо передает колебания своего героя. ... Орнелле Мути свой образ девушки-подпольщицы не удалось сделать таким же глубоким и емким, каким стал образ водителя Антонио. А вот Р. Адомайтису удалось великолепно сыграть следователя, (он просто купается в этой роли)» (А. Гребенкин).

«Получила огромное удовольствие… Сюжет очень захватывающий, до конца не было никаких версий, чем же закончится фильм. ... Д. Джаннини и Р. Адомайтис просто прекрасные. О. Мути играет как всегда ровно и хорошо» (Новикова).

«Замечательный, теплый, атмосферный фильм с прекрасной актерской работой. Мне всегда импонируют фильмы с идейной канвой, когда свобода человека, порядочность ставится на ступень выше материального. Когда человеческие поступки продиктованы нравственным ориентиром, а не алчностью. А какая красавица О. Мути. Какая трогательная история любви и доверия» (Добрава).

Литература

Агамалиев Ф. Жажда свободы // Советский экран. 1980. № 19. С. 2-3.

Агамалиев Ф. Капкан для шакалов // Спутник кинозрителя. 1986. № 6. С. 6.

Агамалиев Ф. Тайны мадам Вонг // Спутник кинозрителя. 1986. № 6. С. 9.

Александрова Н. Дебют молдавской киностудии // Советская культура. 25.04.1959.

Алексин А. Скачущий впереди // Советский экран. 1978. № 10. С. 6.

Андон В. Путешествие на «Молдова–филм». Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1968 144 с.

Аннинский Л. Три вспышки // Александр Алов. Владимир Наумов. Статьи. Свидетельства. Высказывания. М.: Искусство, 1989.

Асаркан А. Братья–капитаны // Советский экран. 1974. № 5. С. 4–5.

Атаманова Н. «Ярославна – королева Франции» // Спутник кинозрителя. 1979. № 5.

Белов Л. «Антиштамп» // Крокодил. 1974. № 15. С. 8-9.

Бермонт Е. «Неуловимый Ян» // Крокодил. 1943. № 24. С. 6.

Богомолов Ю. «Одиночное плавание» // Спутник кинозрителя. 1986. № 5. С. 1.

Богомолов Ю. Почем корона? // Советский экран. 1972. № 2. С.4.

Богомолов Ю. Свой среди чужих, чужой среди своих (коллизия и фильмы) // Никита Михалков. М.: Искусство, 1989.

Большаков И. Советское киноискусство в годы Великой отечественной войны. М.: Госкиноиздат, 1950.

Борисов Б. Повесть об отважных // Советский экран. 1978. № 20. С. 7.

Валькова О. «Достояние республики» // Одуванчик. 29.04.2016. http://oduvan.org/chtivo/recenzii/recenziya–dostoyanie–respubliki–sssr–1971–rezhisser–vladimir–bychkov/

Васильева Е. «Неуловимые мстители»// Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012.

Викторов В. Олдридж или не Олдридж? // Искусство кино. 1959. № 10. С. 115-116.

Вишняков В. «Медный ангел» // Советский экран. 1984. № 24.

Вишняков В. Не бывает игры без условий // Советский экран. 1981. № 23. С. 5–6.

Волошкова Е. Вайншток Владимир Петрович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 94–96.

Вяткин А. "Земля Санникова" с Высоцким и мамонтами. 2020. https://zen.yandex.ru/media/id/5cd05bf19680af00b2c7f413/zemlia–sannikova–s–vysockim–i–mamontami–5e152c27e6e8ef00b12d9feb

Горелов Д. «Офицеры» // Афиша.ру. 2006. https://www.afisha.ru/movie/167432/reviews/?reviewid=146568
Горелов Д. Почему фильм «Экипаж» так и не взлетел // GQ. 2016. 21.04.2016. https://www.gq.ru/entertainment/pochemu–film–ekipazh–tak–i–ne–vzletel
Горелов Д. Родина слоников. М.: Флюид ФриФлай, 2018. 384 с.).
Гращенкова И. Калик М.Н. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 207–209.
Гришин Б. «Офицеры» // Intermedia.ru 1.06.2005. https://www.intermedia.ru/news/175168
Громов Е. Новое открытие Земли Санникова // Советский экран. 1973. № 15. С. 4–5.
Грошев А. и др. Краткая история советского кино. М.: Искусство, 1969.
Демин В. Действие с мнимыми величинами // Искусство кино. 1982. № 7. С. 70–81.
Демин В. Слуги дьявола на чертовой мельнице // Спутник кинозрителя. 1973. № 3.
Демин В. Фильм о разведчике: семантика пространства // Приключенческий фильм: пути и поиски / Отв. ред. А.С. Трошин. М.: ВНИИК, 1980. С.59–81.
Десняцкий А. Романтика детектива // Советский экран. 1966. № 2. С. 3.
Дзиган Е. Как же появилась эта картина? // Искусство кино. 1970. № 5. С. 100–106.
Ермолаева А. Капитан из детства // 25–й кадр. 21.08.2010. http://www.25–k.com/page–id–865.html
Ерохин А. Завтра был шлягер // Советский экран. 1989. № 3.
Ерохин А. Приключение удалось // Советский экран. 1987. № 3. С. 8–9.
Золотусский И. «Водились Пушкины с царями…» // Искусство кино. 1977. № 3. С. 58–64.
Зоркий А. Комментарии к зрелищу // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.118–122.
Зоркий А. Комментарии к приключениям // Искусство кино. 1966. № 1. С. 33–37.
Иванов Б. «Золотой эшелон» // Советский экран. 1959. № 21. С. 10.
Иванов Л. «Ненависть» // Спутник кинозрителя. 1978. № 2. С. 6–7.
Иванова Н. Охота на табу // Искусство кино. 1989. № 3. С. 82–86.
Игнатьева Н. В пути // Искусство кино. 1961. № 1. С. 90–94.
Игнатьева Н. Право на фильм // Искусство кино. 1978. № 12. С. 49–64.
Интерберг А. «Марианна» // Советский экран. 1967. № 5. С. 5–6).
Иорданов И. Кино советской Молдавии. Кишенев: Литература артистикэ, 1978. 141 с.
Иофьев М. Отрицание подвига // Искусство кино. 1956. № 4. С. 17-23.
Ишимов В. Обернувшись в день вчерашний… // Искусство кино. 1970. № 9. С. 25–32.
Ишимов В. После успеха // Искусство кино. 1981. № 7. С. 71–81.
Кагарлицкий В. Белый взрыв // Спутник кинозрителя. 1970. № 8.
Караганов А. «Армия Трясогузки снова в бою» // Спутник кинозрителя. 1969. № 1. С. 10–11.
Киселев А. Глядишь и не веришь // Советский экран. 1987. № 5. С. 9.
Кичин В. Нельзя превращать героику в игру // Искусство кино. 1972. № 10. С. 57–67.
Кичин В. Похищение «Савойи» // Советский экран. 1980. № 4. С. 5.
Клейнер Е. «Балладе о доблестном рыцаре Айвенго» // Спутник кинозрителя. 1983. № 7. С. 6–7.
Козинцев Г. «Последний дюйм» // Советский экран. 1959. № 13. С. 4.
Колесникова Н. Непобедимый действует // Советский экран. 1984. № 15. С. 14–15.
Корниенко И.С. Киноискусство Советской Украины. Страницы истории. М.: Искусство, 1975. 240 с.
Крон А. «Иван Никулин – русский матрос»// Правда. 19.04.1945.
Кудрявцев С. «Белое солнце пустыни». 14.12.2006. https://kinanet.livejournal.com/335712.html
Кудрявцев С. «В зоне особого внимания». 3.09.2007. https://kinanet.livejournal.com/582659.html
Кудрявцев С. «Кто заплатит за удачу». 23.07.2007. https://kinanet.livejournal.com/987683.html
Кудрявцев С. «Опасные гастроли». 4.12.2007. https://kinanet.livejournal.com/695054.html
Кудрявцев С. «Свой среди чужих, чужой среди своих» 13.05.2007. https://kinanet.livejournal.com/791592.html
Кудрявцев С. «Седьмая пуля». 5.03.2007. https://kinanet.livejournal.com/570480.html
Курган О. Ради жизни на земле // Советский экран. 1981. № 18. С.9.
Кушнирский Я. На той далёкой, на гражданской // Советский экран. 1981. № 7. С. 4.
Лаврентьев С. Красный вестерн. М.: Алисторус, 2009.
Лазарев В. Девочке нужен отец, или Оказать милость ближнему. 2009. https://www.kino–teatr.ru/kino/art/kino/1681/
Липков А. «Заложник» // Спутник кинозрителя. 1984. № 8. С. 4–5.
Липков А. «Измена» // Искусство кино. 1968. № 1. С. 21.
Липков А. Веселое лукавство ума // Искусство кино. 1977. № 3. С. 65–72.
Липков А. Госпожа удача // Экран 1970–1971. М.: Искусство, 1971. С.94–98.
Липков А. Размышление о Робинзоне // Советский экран. 1973. № 11. С. 7.
Лиходеев Л. Неутомимые неуловимые // Искусство кино.1972. № 2. С. 21–27.

Локтев А. «Весь фильм он улыбается…» // Советский экран. 1980. № 7.
Мамаладзе Т. Возвращение жанра // Искусство кино. 1976. № 4. С. 49–54.
Мараховский В. Защитники бесконечности // История.рф. 9.05.2016. https://histrf.ru/biblioteka/reviews/b/zashchitniki–bieskoniechnosti–rietro–rietsienziia–na–kh–f–ofitsiery
Марголит Е. Луков Леонид Давидович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 279–282.
Маркова Ф. «Атаман кодр» // Советский экран. 1959. № 13. С. 2.
Медведев А. «Пропавшая экспедиция» // Спутник кинозрителя. 1976. № 1. С. 12–13.
Митта А. Оптимальная температура – 39,9 [Интервью Тамары Сергеевой] // Искусство кино. 2002. № 3.
Моров А. «Тринадцать» // Правда. 14.03.1937.
Нефедов Е. «Белое солнце пустыни» // World Art. 8.02.2006. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4306
Нефедов Е. «В зоне особого внимания» // All of Cinema. 31.01. 2017. http://allofcinema.com/v–zone–osobogo–vnimaniya–v–zone–osobogo–vnimaniya–1978/#ixzz6IvxyCE5L
Нефедов Е. «Воры в законе» // All of Cinema.15.09.2016. http://allofcinema.com/voryi–v–zakone–vory–v–zakone–1988/#ixzz6HbjU5GGF
Нефедов Е. «Одиночное плавание» // All of Cinema. 14.09.2017. http://allofcinema.com/odinochnoe–plavanie–odinochnoye–plavanye–1985/#ixzz6I3kLSqGo
Нефедов Е. «Опасные гастроли» // All of Cinema. 27.10.2017. http://allofcinema.com/opasnyie–gastroli–opasnye–gastroli–1969/#ixzz6I9UnzeYy
Нефёдов Е. «Ответный ход» // All of Cinema. 28.04.2017. http://allofcinema.com/otvetnyiy–hod–otvetnyy–khod–1981/#ixzz6KoaHQdya
Нехорошев Л. История и декорация // Искусство кино. 1986. № 8. С. 24–34.
Новогрудский А. «Тринадцать» // Искусство кино. 1937. № 4.
Онышко Л. По–моему, фильму недостает народности // Искусство кино. 1977. № 12. С. 49–50.
Оттен Н. Высокая злободневность // Искусство кино. 1938. № 12. С. 54-59.
Павлова И. «Тринадцать» // ТВ–культура. 23.08.2004. http://old.tvkultura.ru/news.html?id=10004
Павлова М. Илья Фрэз. М.: Искусство, 1985.
Писаревский Д. Горячие тропы // Спутник кинозрителя. 1972. № 8.
Плахов А. Все ружья стреляют // Искусство кино. 1980. № 12. С. 69–79.
Рассадин С. Вкушая, вкусих мало меду // Искусство кино. 1979. № 5.
Ревич В. „Приятели, смелее разворачивай парус!“ // Искусство кино. 1971. № 10. С. 23–29.
Ревич В. Беспризорник Кешка будет художником // Советский экран. 1972. № 12. С.4).
Ревич В. Старый Зеб приходит вовремя // Советский экран. 1973. № 19. С.9.
Ритцер И. «Пираты XX века» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012.
Розенфельд И. Развитие темы // Искусство кино. 1977. № 12. С. 45–49.
Савицкий Н. Из давних, давних времен… // Советский экран. 1985. № 12. С. 8–9.
Савицкий Н. Примериваясь к жанру // Советский экран. 1982. № 5. С. 6–7.
Салынский Д. Дзиган Ефим Львович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 147–150.
Светов П. Час жанра // Советский экран. 1984. № 2. С. 9–10.
Свободин А. и др. О чем, во имя чего? // Советский экран. 1975. № 1. С. 1–2.
Селезнев Ю. О чем идет спор? // Искусство кино. 1977. № 6. С. 85–92.
Семанов С.Н. Брежнев: правитель «золотого века». М.: Вече, 2006. 320 с. https://www.litmir.co/br/?b=222362&p=46
Скорин И. Готовность к действию и только… // Советский экран. 1983. № 12. С. 7–9.
Смелков Ю. Дуэль на шпагах или столкновение идей? // Советский экран. 1974. № 11.
Смирнов П. Эти непотопляемые пираты // Советский экран. 1986. С. 8–9.
Соболев Р. «Последний подвиг Камо»// «Спутник кинозрителя». 1974. № 9.
Соболев Р. Квадрат поиска // Искусство кино. 1983. № 3. С. 37–43.
Сокольская А. В поисках образности // Искусство кино. 1961. № 6.
Степанченко Г. За рулем мировой парень // Искусство кино. 1972. № 3. С. 56-60.
Стишова Е. Разбор полета. Небо, баба и судьба // Искусство кино. 2016. 19.04.2016. http://old.kinoart.ru/blogs/razbor–poleta–nebo–baba–i–sudba
Сулькин М. Владимир Вайншток // 20 режиссерских биографий. М., 1971.
Суменов Н. «Забудьте слово «смерть» // Спутник кинозрителя. 1979. № 11. С. 1–2.
Сухаревич В. «Иван Никулин – русский матрос»// Советское искусство. 5.04.1945.
Сухаревич В. Мировой парень // Спутник кинозрителя. 1972. № 6.
Токарев С. «34–й скорый» // Спутник кинозрителя. 1982. № 2.
Туровский В. «Время подвиги эти не стерло…» // Советский экран. 1983. № 15. С. 8–9.

Туровский В. «Стрелы Робин Гуда» // Спутник кинозрителя. 1976. № 10.
Тюрин Ю. «Я в этой песне запевало» // Советский экран. 1981. № 2. С. 2–3.
Федоров А. «34–й скорый». 1991. https://zen.yandex.ru/media/filmhistory/34i–skoryi–5cfb84d12d133400afd9e54c
Федоров А. Советская кинофантастика о войне и космосе: герменевтический анализ // Вопросы культурологии. 2011. № 11. https://psyfactor.org/kinoprop/fedorov21.htm
Филимонов В. Кеосаян Э.Г. // Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИ киноискусства, 2010. С. 224–227.
Фрейлих С. Тема и талант: «Тревожная молодость» // Искусство кино. 1955. № 6.
Ханютин Ю. Никита Михалков // Экран 1977–1978. М.: Искусство, 1979. С.131–136.
Хлоплянкина Т. «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» // Спутник кинозрителя. 1973. № 9.
Хренов Н. Федор Сухов идет по пустыне // Искусство кино. 1970. № 8. С. 49–53.
Цыркун Н. Ликер «шасси» // Искусство кино. 2016. 19.04.2016. http://old.kinoart.ru/blogs/liker–shassi–ekipazh–rezhisser–nikolaj–lebedev
Чахирьян Г. Киноповесть о Камо // Искусство кино. 1958. № 6. С. 79-83.
Черепанов Ю. Время общей ответственности // Советский экран. 1983. № 4. С. 6–7.
Черненко М. «Похищение Савойи» // Спутник кинозрителя. 1979. № 10.
Чирков Б. Образ врага // Литература и искусство. 1942, май.
Швыдкой М. Амплитуда приключенческого фильма // Искусство кино. 1976. № 10. С. 56–67.
Шемякин А. В пиротехническом тумане // Советский экран. 1986. № 20. С.10.
Шемякин А. Сцены из рыцарских времен // Искусство кино. 1984. № 6. С. 44–49.
Шолохов М.А. Письмо на имя Генерального секретаря ЦК КПСС Л. Брежнева. 14.03.1978 // Семанов С.Н. Брежнев: правитель «золотого века». М.: Вече, 2006. 320 с. https://www.litmir.co/br/?b=222362&p=46
Щербаков К. Возвращение жанра // Искусство кино. 1967. № 6. С. 59–61.
Щербаков К. Проверка жанра. 1973. № 4. С. 69–76.
Юренев Р. Книга фильмов. М.: Искусство, 1981.
Юренев Р. Такой человек непобедим // Правда. 1984. 19.01.1984. С. 3.

Самые кассовые советские фильмы в жанре сказки

Приключения Али–Бабы и 40 разбойников. СССР–Индия, 1980. Режиссеры Латиф Файзиев, Умеш Мехра. Сценаристы Борис Сааков, П. Бакши. Актеры: Дхармендра, Хема Малини, Ролан Быков, Софико Чиаурели, Фрунзик Мкртчян, Елена Санаева и др. **52,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Латиф Файзиев (1929–1994) поставил 20 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Приключения Али–Бабы и 40 разбойников» и «Легенда о любви») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Советская кинокритика встретила «Приключения Али–Бабы и 40 разбойников» вполне доброжелательно:

«Нет нужды поэтому говорить, насколько впечатляющи здесь степные и городские пейзажи. В Средней Азии и еще более в Индии есть места, архитектурные сооружения и даже городки, сохранившие, кажется, аромат тех времен, о которых идет речь. Авторы фильма разыскали эти места и сняли их удивительно любовно и красиво. Вообще о работе оператора и художника в этом фильме можно было бы написать отдельные статьи, но мы имеем возможность отметить лишь главное — исключительную изобразительную культуру фильма; очень многие кадры здесь кажутся завершенными и точными, как произведения живописи.

Однако известно и то, что экран не терпит условности, не признает превращения людей в какие–либо «знаки». Отсюда трудность: образ в киносказке должен быть по–сказочному простым и часто даже одноплановым, но, поскольку его исполняет «живой актер», то и выглядеть он должен на экране живым человеком. Легко понять, как много значит здесь верный выбор актера. В фильме Файзиева персонажи по–сказочному просты и по–человечески убедительны.

И еще одно отметим — необычность показа тех волшебных чудес, которыми полны арабские сказки. Главное чудо здесь как бы материализовано: «джинны огня» — это порох, новая сила, которая, по предположению авторов фильма, перевернула все ценности в средние века. Возможно, это и не бесспорный допуск, но кинематографическое его воплощение на редкость занимательно и эффектно» (Соболев, 1980).

А уже в постсоветские времена кинокритик Евгений Нефёдов писал так: «Даже в отношении интернационального актёрского ансамбля уместнее вести речь о продуктивном сотрудничестве, не о соперничестве. Сегодня уже невозможно представить себе ленту без Дхармендры и Хемы Малини (настоящих «суперзвёзд», запомнившихся хотя бы по «Зите и Гите» (1972) и «Мести и закону» (1975), за чьим романом и браком с замиранием сердца следила вся Индия) точно так же, как без участия наших талантливых артистов. Здесь и Софико Чиаурели в роли мудрой пожилой мамы Али–Бабы, и колоритный Фрунзик Мкртчян, с изрядной долей сарказма изображающий трусливого, мстительного, сластолюбивого караван–баши, в конечном итоге – получающего по заслугам сполна, и, разумеется, бесподобный Ролан Быков. ... Но помимо обещанных в названии приключений постановка Мехры и Латифа Файзиева покоряет и неожиданно тонким и глубоким, без скидок на детско–семейную специфику зрелища анализом, скажем так, политэкономического толка. ... Козни Абу Хасана, накопившего несметные сокровища, раз за разом грабя караваны и одновременно – обирая до нитки подданных благодаря ловко подстроенным (по сути, самим же собой) бедствиям, не забывая при этом выступать с длинными популистскими речами, видится ёмкой, разоблачающей метафорой. Вот чем становится власть, уходящая, прибегая к безотказным приёмам манипуляции общественным сознанием, из–под контроля народа!» (Нефёдов, 2017).

И в XXI веке у этой киносказки немало поклонников:

«Наверное, каждый подросток в то время неоднократно посмотрел этот фильм. Мы тогда были влюблены в кино Индии. Но, являясь патриотом, искренне отмечаю непосредственную игру Ролика Быкова, бесподобного Фрунзе Мкртчана, а мать Али–Бабы, в исполнении Софико Чиаурели – это классический образ мудрой женщины Востока. Дивный фильм» (Р. Казаков).

«В детстве я этот фильм смотрела в пионерлагере. Там почему–то не было кинозала, и нас привели в столовую, где была соответствующая аппаратура и полотно для экрана. ... в целом, от картины у нас остались яркие впечатления. Была вера в то, что совместные усилия способны сотворить прекрасные ленты, в которых индийцы хороши, но советский вклад, конечно, всех лучше» (Света).

«Сегодня с внучкой посмотрели этот фильм. Супер! Ребёнок в восторге! Красочный фильм. Я помню этот фильм, ещё подростком смотрел. Сейчас, конечно, многое кажется наивным и неправдоподобным. Но! На то это и сказка, чтобы дети смотрели!» (Сеня).

Старик Хоттабыч. СССР, 1957. Режиссер Геннадий Казанский. Сценарист Лазарь Лагин (по собственной одноименной повести). Актеры: Николай Волков, Алексей Литвинов, Геннадий Худяков, Лева Ковальчук, Ольга Черкасова, Майя Блинова, Ефим Копелян и др. **40,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Геннадий Казанский (1910–1983) известен многими своими работами в кинематографе: за свою творческую карьеру он поставил 16 фильмов, часть из которых вошли в тысячу самых популярных советских кинолент («Горячее сердце», «Старик Хоттабыч», «Человек–амфибия», «Музыканты одного полка», «Угол падения», «Грешный ангел»). Главным его хитом был, конечно, «Человек–амфибия» (65,5 млн. зрителей), но и «Старик Хоттабыч» тоже собрал немалую аудиторию.

Киновед Сергей Каптерев писал, что тема повести и фильма «Старик Хоттабыч» – «столкновение старого мира с новой культурой и социалистическим сознанием. Уже в повести увлекательность сюжета преобладала над дидактикой. Казанский пошел еще дальше, создав компактное, красочное зрелище, касающееся общественных проблем ненавязчиво и весело» (Каптерев, 2010: 201–202).

Киновед Олег Ковалов убежден, что «Старик Хоттабыч» «по блеску комбинированных съемок он ничуть не уступал мировым образцам и был столь популярен, что его показывали и на «взрослых» сеансах. Это немудрено: лента, по сути, была образцом редчайшего для советских экранов жанра фэнтези, в котором чудеса и прочие сверхъестественные явления возникали «просто так», сами по себе, безо всяких рациональных и наукообразных разъяснений. Официозная же эстетика если и допускала фантастику, то строго «научную», а во всей остальной догматикам чудились подозрительная «мистика» и, страшно сказать, признание потусторонних сил. Хоттабыч, старый джинн с древнего Востока, воочию убеждался, что советская жизнь не в пример сказочнее, чем фантазии «Тысячи и одной ночи». Ясно, что это — изящная модификация популярного пропагандистского клише: заезжий иностранец, этакий «мистер Вест», поначалу опасается загадочной страны большевиков, но вскоре приходит от нее в совершеннейший восторг, а то и находит здесь вторую Родину» (Ковалов,2011).

Виктор Мазин и Олеся Туркина отмечали, что «одна из идеологем кинофильма — сопоставление двух чудесных миров: мира волшебной арабской сказки и мира идеальной советской культуры, причем культуры как в смысле идеологическом, так и в смысле технологическом. Сопоставление открывается появлением всемогущего Прошлого, которое постепенно превращается в послушного ученика Настоящего. Сила Настоящего в знании, результатами которого становятся индустриализация, урбанизация, коммуникация, модернизация. Модернизация технологическая, конечно же, предстает как прямое следствие модернизации социально–экономической, которая в свою очередь обязана модернизации идеологической. Здесь материализм коммунистической теории оборачивается ее идеализмом» (Мазин, Туркина, 2001).

Мнения сегодняшних зрителей о «Старике Хоттабыче» существенно разнятся.

«За»: «Любимейший фильм детства! Любимейший! И один из лучших! Великолепный актерский ансамбль! ... Я пересматриваю этот фильм бессчетное количество раз! И я в восторге!» (О. Горячева). «Фильм отличный, артист Хоттабыча играет замечательно, большой комический талант. Без него фильм был бы рядовым детским фильмом, а с ним – не стареет» (Экибас).

«Против»: «По–моему, очень слабый фильм! Дети играют отвратительно. Просто проговаривают текст. Особенно когда Женя Богорад летит с Волькой и Хоттабычем на

ковре–самолете. И Женька так наигранно произносит: "Ой, плохо нам, Волька! Кааааак грохнемся мы сейчас об землю, кааааак останется от нас одно мокрое место!". Тут испуг должен быть в голосе» (Фарах).

Руслан и Людмила. СССР, 1973. Режиссер Александр Птушко. Сценаристы Александр Птушко, Самуил Болотин (по поэме А. Пушкина). Актеры: Валерий Козинец, Наталья Петрова, Владимир Фёдоров, Мария Капнист, Наталья Хренникова, Андрей Абрикосов, Игорь Ясулович, Вячеслав Невинный, Сергей Мартинсон, Эве Киви и др. **34,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

«Руслан и Людмила» – последний и самый кассовый фильм киносказочника **Александра Птушко (1900–1973).** Всего Александр Птушко поставил 12 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Каменный цветок», «Садко», «Илья Муромец», «Сампо», «Алые паруса», «Вий», «Сказка о царе Салтане», «Руслан и Людмила») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

В год выхода «Руслана и Людмилы» на экран советская пресса писала об этом фильме позитивно.

К примеру, кинокритик Леонид Нехорошев (1931–2014) предупреждал зрителей: «Если Вам где–то в середине двухсерийного фильма покажется, что вы чуть–чуть устали, что слишком много на вас обрушилось волшебных впечатлений, то потерпите, немного отдохните. Вскоре к Вам придет второе дыхание, и вы вновь обретете способность удивляться, переживать за судьбу Руслана и Людмилы, смеяться над толстым Фарлафом и радоваться хорошему концу» (Нехорошев, 1973: 4).

Уже в XXI веке киновед Нина Спутницкая, досконально изучившая творчество Александра Птушко, обратила внимание читателей, что «сегодня сказка Птушко попадает в категорию фильмов с обилием сцен насилия; по современным критериям, предъявляемым в России к аудиовизуальной продукции, это отнюдь не «семейное кино». Зато специалистов по визуальным эффектам до сих удивляют экзотические приспособления, придуманные режиссером, а синефилы распознают в финальном пробеге стада быков скрытую (и может быть, неосознанную) пародию на мировую киноклассику. Птушко правило неуемное желание успеть опробовать многое, а слабые стороны «Руслана и Людмилы», в той или иной степени, всегда были характерны для его кинематографа. И последняя картина в фильмографии мастера – хоть и громоздкое, но серьезное зрелищное полотно, созданное и функционирующее по своим законам, к которому необходимо подходить с особой системой оценочных средств» (Спутницкая, 2018: 160–161).

А С. Кудрявцев отметил, что в этом фильме «для Птушко важнее именно постановочный размах этого патриотического киноспектакля не только о торжестве любви, но, прежде всего, об освобождении от посягательств иноземцев. Сознательно упрощая замысел картины, всё же можно сравнить закономерный зрительский успех "Руслана и Людмилы", например, с популярностью незадолго до того выпущенной военной эпопеи "Освобождение" Юрия Озерова. Как раз эта сказочная способность киностудии "Мосфильм" сравнительно дёшево (за счёт привлечения огромной армейской массовки и подготовки всех декорационных макетов и моделей разных чудовищ практически вручную) достигать впечатляющих даже Голливуд зрелищных эффектов была моментально утрачена после смерти Александра Птушко» (Кудрявцев, 2007).

Отзывы сегодняшних зрителей о киносказке «Руслан и Людмила» почти сплошь восторженные:

«Великолепный фильм, бывший зрелищным даже в чёрно–белом телевизоре советского детства и один из немногих, детские впечатления от коих остались и поныне. ... Этот "старый фильм о главном" охватывает многие темы: тут и любовь, и верность, и честь, и патриотизм. Чтобы эти понятия были не пустыми звуками, их надо впитывать с младенчества... Руслан и Людмила, конечно, – идеальная пара, но лично меня более всего впечатляет и вдохновляет история любви Ратмира и, к сожалению, безымянной девушки из некоего замка... В общем, фильм – шедевр, равный экранизированному произведению, несмотря на какие–либо отступления» (А. Эльвинская).

«Красивейший фильм! И чудесный! В те годы и так сделать – Браво! Есть же таланты и на нашей земле! Очень красивый фильм, там любой кадр – уже красота. Любимая сказка с детства, и сейчас я просто наслаждалась фильмом. Плюс поэзия Пушкина, у которого всё полная гармония – слов, образов. Прелесть!» (Наделия).

«Великий фильм! Величайшая поэма достойно экранизирована! Такие спецэффекты в начале 1970–х! А какая работа с исходным текстом! Актеры, костюмы – всё на высшем уровне! Браво, Александр Птушко!» (Л. Данилова).

«"Руслан и Людмила" – это был ошеломляющий эффект для детского восприятия, настоящая сказка, яркая, местами жуткая, но такая красивая. Чертоги Черномора с этими переливчатыми кристаллами завораживали больше всего. Позже узнала, что у Птушко была страсть – кристаллы и минералы» (Бирюза).

Варвара краса – длинная коса. СССР, 1971. Режиссер Александр Роу. Сценаристы М. Чуприн (псевдоним М. Вольпина и Н. Эрдмана), Александр Роу (по мотивам баллады В. Жуковского "Сказка о царе Берендее, о добром царе Еремее и злом Чуде–Юде, о любви Варвары–красы к рыбацкому сыну Андрею"). Актеры: Михаил Пуговкин, Георгий Милляр, Татьяна Клюева, Алексей Катышев, Сергей Николаев, Анатолий Кубацкий, Лидия Королёва, Варвара Попова, Александр Хвыля, Борис Сичкин и др. **32,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссера Александра Роу (1906–1973) не зря называют великим киносказочником, и «Варвара краса – длинная коса», бесспорно, одна из лучших его работ. Всего Александр Роу поставил 16 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Варвара краса – длинная коса», «Огонь, вода и... медные трубы», «Морозко», «Золотые рога» и др.) вошли в число самых кассовых советских кинолент.

Киновед Виктор Демин (1937–1993) писал об этой сказке тепло: «Взрослых, я, думаю, немало посмешит энергичный и недалекий, добродушный и деловитый царь в прекрасном исполнении М. Пуговкина, сыплющий направо и налево современным жаргоном волевого руководителя... Те из взрослых, кто любит ревю, будут, несомненно, заворожены волшебным ритмом и необыкновенными красками этого пышного и стремительного кинематографического зрелища... А если этого мало, добавьте все чудеса, которые возможны только в кино» (Демин, 1971: 7).

Киновед Кира Парамонова (1916–2005) также высоко оценила эту работу Александра Роу, обратив внимание читателей, что «в этом фильме в единое действие включены подлинно сказочные мотивы и живая выдумка современных художников — автора и режиссера, мотивы фантастического приключения и бытовой комедии. Сатира и пародия, идущие от реалистического мышления современного художника, и сказочная поэтика органично объединены в пластических образах фильма. А ключом к единству стилистики послужил жанр — не просто сказка, а сказка–комедия» (Парамонова, 1979).

Знаток творчества Александра Роу – киновед Нина Спутницкая – уже в XXI веке, на мой взгляд, резонно отмечает, что в «Варваре–красе...» интересна оппозиция подлинного и магического. Роу всегда обращает внимание на красоту естественности, а здесь противопоставление фантастического и реального становится движущей сюжет силой. Без причуд магии Андрей узнает среди голубок свою возлюбленную. Варвара – волшебница, но ее чарует все настоящее: как вяжет спицами няня, березовый лес, настоящая любовь» (Спутницкая, 2018: 231).

Отношение нынешней аудитории у сказке «Варвара краса – длинная коса», как правило, весьма позитивное:

«Самая лучшая сказка всех времен и народов. Настоящее волшебство и чародейство Александра Роу и всего коллектива, снимавшего эту киноленту... Сама в детстве с удовольствием смотрела, с детворой теперь смотрю. ... Благодаря этому фильму можно соприкоснуться с энергетической мощью наших кинозвезд... Чудесные зверята. Природа так вовремя и к месту вписана в канву картины, что тоже очень впечатляет. И самое важное: картина Роу, показав таких персонажей как Чудо–Юдо, пиратов, палача, не вызывала страх, испуг в детях. Наоборот, Чудо–Юдо был такой трогательный со своим: "А рыжики были?". При минимуме технических возможностей киногруппа создала шедевр» (Ника).

«Замечательный фильм, просто шедевр! Обожаю выражения из него: "Упитанный, а не воспитанный", "Не упитанный, а воспитанный", "А дочка у тебя красивая, Чудо–Юдо?" – «Красивая! Вся в меня!". "У меня своя голова есть на плечах" – "Не беспокойся, сейчас её не будет!", "Доверчивый ты, Ваше Беззаконие! Мало знакомому человеку доверяешь салфетку тебе подвязывать: узелок–то можно и потуже затянуть!" – "Ты что болтаешь?" – "А не тот тебе враг, кто сказал, не подумавши, а тот враг, кто подумал, не сказавши"» (Мирьям).

«Фильм замечательный. И с юмором, и "со значением" (сказка ложь, да в ней намёк...). Хоть я давно уж не дитя, а всякий раз, когда фильм показывают по ТВ, смотрю с удовольствием» (О. Шарова).

«Чудесный добрый фильм! Обожаю фильмы Александра Роу. Такие добрые фильмы и своих зрителей – больших и маленьких (особенно), делают добрее» (Шишкина).

Вий. СССР, 1967. Режиссеры и сценаристы: Константин Ершов, Георгий Кропачев, Александр Птушко (по одноименному произведению Н. Гоголя). Актеры: Леонид Куравлёв, Наталья Варлей, Алексей Глазырин и др. **32,6 млн. зрителей за первый год демонстрации (по другим данным – 32,0 млн. зрителей).**

Этот фильм начинали снимать молодые в ту пору **режиссеры Константин Ершов (1935–1984) и Георгий Кропачев (1930–2016),** но их версия «Вия» была сочтена начальством слишком радикальной, да к тому же не лишенной чисто профессиональных просчетов. Так что к режиссуре пришлось подключаться маститому киносказочнику Александру Птушко (1900–1973).

Так уж получилось, что ни Константину Ершову, ни Георгию Кропачеву уже не суждено было повторить столь впечатляющий кассовый успех своего дебюта.

Г. Кропачев, начинавший свою карьеру как художник–постановщик, практически всю остальную свою творческую карьеру работал именно в этой профессии (в частности, на съемках фильмов Григория Козинцева и Алексея Германа), вернувшись к режиссуре только однажды («След росомахи», 1978). К. Ершов, хотя и поставил еще семь фильмов, лишь в криминальной драме «Грачи» смог добиться заметного зрительского успеха.

Киновед Виктор Филимонов считает, что «в изобразительно–выразительном смысле «Вий» действительно получился противоречивым. Может быть, поэтому его часто называли «первым советским фильмом ужасов», а с другой стороны, пускали в прокате по разделу детских картин. Кажется, фильм на самом деле хочет попугать своего зрителя, особенно там, где появляется «нечистая сила», милая сердцу Птушко. Но в картине возникает и постепенно начинает преобладать совсем другая – грустно–печальная – интонация» (Филимонов, 2010: 174).

Исследователь творчества Александра Птушко – киновед Нина Спутницкая – уверена, что в целом «Вий» не утратил атмосферу «триллера, натурные бытовые сцены органично перемежаются с павильонными фантастическими, а цитаты на классику жанра: например, аллюзии к «Люди–кошки» (1942) – превращают просмотр «Вия» в своего рода викторину для синефилов. Словом, Птушко подошел к «нагрузке» студии с характерным для него тщанием, принимая непосредственное участие и в разработке постановочных решений, и в подготовке бутафории» (Спутницкая, 2018: 148).

«Вий» и сегодня одна из самых популярных у массовой аудитории киносказок:

«Самый крутой ужастик всех времен и народов! Смотришь американские фильмы ужасов, и, глядя на их склизких монстриков из компьютерной графики, ничуть не страшно, но противно. А вот при просмотре "Вия" действительно мурашки по коже бегут. Особенно чего стоят полеты Натальи Варлей в гробу и это сакраментальное "Поднимите мне веки!" Вот уж точно потом ночку–две не поспишь! Спасибо съемочной группе за такой шедевр. Хичкок отдыхает!» (В. Тимофеева).

«Когда в детстве смотрела "Вия", на самом деле было жутко. Сейчас, конечно, нечисть выглядит скорее забавно, нежели страшно. Но сейчас и интересно в фильме другое. Конечно же, Наталья Варлей – "такая страшная, пугающая красота!". Самое странное, меня никогда особенно не впечатлял Хома Брут. Наверное, по молодости и глупости. Но Куравлев здесь просто гениален! Как его герой радикально меняется в каждую из трех своих служб – в первую ночь он читает молитву над покойницей как начетчик, монотонно, не вникая в

смысл, обращаясь к Богу только формально; во вторую ночь, заранее ужасаясь, он уже обращается к нему, так сказать, лично, надеясь на его помощь и как бы ища его присутствия; на третью ночь он говорит с Богом даже не просто как с персоной, но даже несколько запанибрата, мол, я прибегаю к тебе как последней надежде, но ты же мне не поможешь. Впечатление такое, что только теперь Хома впервые всерьез осознал, что Бог на самом деле есть, но при этом уверился, что он далеко, и ему наших свечек не видать, более того, Хома с этим смирился. И вся эта гигантская перемена личности – в трех эпизодах, причем совершенно ненавязчиво. Просто потрясающе» (Инна).

«В детстве мы бегали в кино на всё, что шло в соседнем кинотеатре. Да не по одному разу. ... Так вот. Шёл фильм "Вий". Ну, все уже сходили, а я – нет. Те, кто сходили первыми, были страшно напуганы, дрожали, боялись темноты и пр. И вот я, заранее испугавшись, так и не посмотрела "Вия". Посмотрела фильм много позже, лет в 35. ... Как–то летом зашла в кино на дневной сеанс. Надо сказать, к тому времени насмотрелась уже достаточно американских ужастиков, типа "Пятницы,13" и пр., про Фредди Крюгера что ли, не помню уже. Так вот, то, что я испытывала на протяжении всего "Вия", пожалуй, сродни ощущениям самого Хомы Брута. Честно. Сдуру–то пошла в кино одна (не в кино пошла, а просто завернула в кинотеатр между дел), мне, взрослой тётке, было до того страшно, что я вцеплялалась в руку соседу. По окончании фильма вышла на свет Божий, счастливая, что всё закончилось. Светит солнце, люди снуют по городу, машины гудят и пыхтят – а меня сковал ледяной ужас. И я точно знаю, что по степени воздействия, по "ужасу" фильм "Вий" – сильнее всех прочих. Голливуд отдыхает. ... Вот это и есть волшебная сила искусства!» (О. Шарова).

Садко. СССР, 1953. Режиссер Александр Птушко. Сценарист Константин Исаев. Актеры: Сергей Столяров, Алла Ларионова, Михаил Трояновский, Надир Малишевский, Борис Суровцев, Юрий Леонидов, Иван Переверзев, Николай Крючков, Сергей Мартинсон, Михаил Астангов, Ольга Викландт, Нинель Мышкова, Лидия Вертинская и др. **27,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Знаменитый киносказочник Александр Птушко (1900-1973) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Каменный цветок», «Садко», «Илья Муромец», «Сампо», «Алые паруса», «Вий», «Сказка о царе Салтане», «Руслан и Людмила») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Успех волшебной киносказки «Садко» был настолько впечатляющим, что в 1962 году в Америке не поленились её перемонтировать, переозвучить и выпустить на экран под названием «Волшебное путешествие Синдбада» (The Magic Voyage of Sinbad). Голливуд постарался избавиться в фильме от всех русских названий, а Садко превратился в Синдбада...

Отзывы сегодняшних зрителей о фильме, как правило, очень позитивные:

«Умели в советское время снимать сказки. И актеры какие колоритные и постановка для того времени супер. Даже сейчас смотрится с интересом» (М. Бихаус).

«Фильм великолепен. Игра актеров и костюмы персонажей, танцы и музыка – все замечательно! И, конечно же, есть смысл» (Т. Незнакомка).

Сказка о царе Салтане. СССР, 1967. Режиссер Александр Птушко. Сценаристы Александр Птушко, Игорь Гелейн (по сказке А.С. Пушкина). Актеры: Владимир Андреев, Лариса Голубкина, Олег Видов, Ксения Рябинкина, Сергей Мартинсон, Ольга Викландт и др. **26,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Знаменитый киносказочник Александр Птушко (1900-1973) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Каменный цветок», «Садко», «Илья Муромец», «Сампо», «Алые паруса», «Вий», «Сказка о царе Салтане», «Руслан и Людмила») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Советские зрители откликнулись на «Сказку о царе Салтане» с большим энтузиазмом, но кинокритики частенько **с** сожалением отмечали то, «насколько далек фильм Александра

Птушко от сказки Александра Пушкина, насколько несовместны пушкинская легкость, стремительность его стиха, совершенная простота формы, наконец, логика образного мышления с тяжеловесностью конструкции картины, густым замесом быта» (Долинский, Черток, 1967: 208).

Современный исследователь творчества Александра Птушко – киновед Нина Спутницкая – обращает внимание на то, что в «Сказке о царе Салтане, «не скупясь на причудливые трюки, яркие краски, режиссер делает акцент на обрядной стороне действа. Первая половина фильма напоминает разухабистое масленичное гулянье, хотя в кадре – лето, морские пейзажи – сделано добротно. В эффектных сценах штормов использовалась блуждающая маска, метод совмещения, макетная съемка … и дорисовки. Сцена с 33–мя витязями снималась рапидом в бассейне, где корабль и богатыри располагались на спецподдавках, использовались волнообразователи, ветродуи и водосбросы. … Птушко всячески стремился по–своему обогатить, расцветить источник, добавив озорных, подчас, аляповатых трюковых «кружев», отформатировать Пушкина «под Птушко». Форматируя сказку, он решается дописать текст за новых – отсутствовавших в источнике – персонажей» (Спутницкая, 2018: 139–140).

Интересно, что в 2012 году попытку повторной экранизации этой сказки А. Пушкина предпринял известный кинорежиссер Владимир Наумов, но, увы, по ряду причин съемки фильм «Сказка о царе Салтане» были остановлены, и фильм на экраны так и не вышел…

Огонь, вода и… медные трубы. СССР, 1969. Режиссер Александр Роу. Сценаристы Михаил Вольпин, Николай Эрдман. Актеры: Наталья Седых, Алексей Катышев, Георгий Милляр, Вера Алтайская, Лев Потёмкин, Александр Хвыля, Анатолий Кубацкий, Леонид Харитонов, Муза Крепкогорская, Алексей Смирнов, Михаил Пуговкин, Инга Будкевич и др. **25,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссера Александра Роу (1906–1973) не зря называют великим киносказочником, и «Варвара краса – длинная коса», бесспорно, одна из лучших его работ. Всего Александр Роу поставил 16 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Варвара краса – длинная коса», «Огонь, вода и… медные трубы», «Морозко», «Золотые рога» и др.) вошли в число самых кассовых советских кинолент.

В год выхода этой киносказки на экран кинокритик Александр Караганов (1915–2007) писал, что «в фильме «Огонь, вода и… медные трубы» мы безошибочно узнаем режиссерский почерк лучшего сказочника в нашем кино Александра Роу. Александр Роу всегда очень щедр в выдумке, но в самых безудержных своих фантазиях остается верным стилю. Он умеет объединить съемки на натуре и павильонные сказочные сцены таким образом, что не возникает и тени их несовместимости. Художническое чувство цвета позволяет ему создавать зрелища очень яркие по краскам, но без аляповатости, помогает находить кинематографический эквивалент поэзии русских народных сказок» (Караганов, 1969: 14).

Киновед Кира Парамонова (1916–2005) писала, что «главное, что отличает фильм «Огонь, вода и медные трубы»,— это современность звучания многочисленных сказочных мотивов, многопланность композиции, большое количество сюжетных линий и многочисленность главных героев. Может быть, этому фильму не хватает обаятельной простоты сюжета, которая покоряла в прежних работах Роу. Зато он привлекает искрящимся юмором, остроумными гротесковыми сценами, неуемным режиссерским темпераментом, который здесь, как говорится, бьет через край. Мастерски сделанные чудеса, подводное царство со смешным и жалким царем (артист П. Павленко) и красавицами утопленницами, да и вся сцена свадьбы Кащея, на которую съехались сельские ведьмы,— все это сделано в фильме оригинально и смешно. … Словом, остроумного в фильме много, руководит Роу всем своим «чудесным» хозяйством превосходно, и радости любителям сказок, поклонникам его таланта он доставил много. … Роу высмеивает такие пороки, которые живы и по сей день: лживость, лицемерие, угодничество, тупоумие. Подвергается сатирическому «обстрелу» демагогия, заносчивость, подражание заграничной моде. … Выражая свои мысли в форме киносказки, Роу обращался к современникам, призывая их к скромности и верности, высмеивая лесть и подхалимство. Он пытался учить юного зрителя не только

простейшим понятиям морали, добру в его прямом, любому ребенку ясном смысле, но обратился к явлениям более сложным» (Парамонова, 1979).

Зрители и сегодня готовы смотреть эту киносказку Александра Роу: «Могу пересматривать бесконечно, а уж перед Новым годом – обязательно. Какие же раньше снимали фильмы для детей! А артисты в этом фильме какие! Каждая роль сыграна гениально!» (Настя).

Каменный цветок. СССР, 1946. Режиссер Александр Птушко. Сценаристы: Павел Бажов, Иосиф Келлер (по сказке П. Бажова «Малахитовая шкатулка»). Актеры: Владимир Дружников, Тамара Макарова, Михаил Трояновский и др. **23,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Знаменитый киносказочник Александр Птушко (1900-1973) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Каменный цветок», «Садко», «Илья Муромец», «Сампо», «Алые паруса», «Вий», «Сказка о царе Салтане», «Руслан и Людмила») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Каменный цветок» с успехом была показан на Каннском фестивале 1946 года и абсолютно заслуженно получил приз жюри за лучшее цветовое решение.

В отчете М. Калатозова об этом кинофестивале (Калатозов, 1946) цитируются рецензии французской прессы:

«Каменный цветок» — подлинный триумф. Это цветной фильм и нельзя, не посмотрев его, вообразить всю эту феерию оттенков, которые меняются на экране в соответствии со сценами и чувствами, выражаемыми персонажами. Это изобразительная фантасмагория. Гамма тональностей делает из фильма шедевр… „Каменный цветок“ в настоящее время — триумф фестиваля» (“L’Aurore du sud est”, 25.09.1946).

«Подобно музыкальной симфонии, это симфония красок… В „Каменном цветке“ речь идет о хроматической музыке, рядом с которой слишком резкий „техниколор“ Александра Корды или Сесиля Де Милля только грубая, вульгарная пестрота… После „Молодости нашей страны“ советское кино удивило нас тем, что оно умеет ставить и разрешать абсолютно оригинальным способом проблемы цвета и открывать экрану новые пути в этой области» ("La nouvelle république", 26.09.1946).

Киновед Нина Спутницкая пишет, что «образ Хозяйки Медной горы или Малахитницы в горнорабочем фольклоре вариативен: Горная матка, Каменная девка, Золотая баба, девка Азовка – разные номинации позволяют по–разному трактовать его. Фильм Птушко сформировал своего рода изобразительный канон, который находит развитие в скульптуре, декорационном искусстве, в детской книжной иллюстрации по сей день. И акцентные цвета, выбранные авторами «Каменного цветка» для характеристики персонажей, и «нездешний» облик владычицы горных сокровищ в исполнении по–настоящему блистательной в этой роли Тамары Макаровой покорили широкого зрителя» (Спутницкая, 2018: 84).

Мнения зрителей XXI века об этой сказке по–прежнему весьма благожелательны:

«Фильм очень хороший, он из моего детства, очень счастливого детства, однако на протяжении всей жизни я смотрел его при первой же возможности, потому, что с той поры был очарован этой красивейшей женщиной и актрисой – Тамарой Макаровой!» (С. Валентинович).

«Великолепнейший фильм. Ничего подобного на эту тему после не снято. … Всё скроено и подогнано и ничего проходного (актеры, цвет, природа и т.д.)» (Инф).

Три толстяка. СССР, 1966. Режиссеры Алексей Баталов и Иосиф Шапиро. Сценаристы Алексей Баталов, Михаил Ольшевский (по мотивам одноименной сказки Юрия Олеши). Актеры: Лина Бракните, Пётр Артемьев, Алексей Баталов, Валентин Никулин, Александр Орлов, Рина Зелёная, Роман Филиппов, Сергей Кулагин, Евгений Моргунов, Павел Луспекаев и др. **23,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

У выдающегося актера Алексея Баталова (1928–2017) режиссерских работ было немного – всего четыре, из которых в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли только «Три толстяка».

Режиссер Иосиф Шапиро (1907–1989) поставил восемь полнометражных игровых фильмов, но в тысяче самых популярных советских кинолент у него оказались тоже лишь «Три толстяка».

В год выхода «Трех толстяков» на экран, они, похоже, понравились всем зрителям – и взрослым, и детям.

Но XXI век расставил акценты зрительского восприятия по–иному:

«Фильм отличный. ... Когда капитализм взял верх, три толстяка уже не кажутся злодеями, а отсюда уже не очаровываешься Тибулом и Суок. Лина Бракните всё равно супер» (С. Сахно).

"Три толстяка" Олеши – произведение классово–политическое. Одно из самых политических произведений для детей, круче чем "Чиполлино" Джанни Родари. Те, кто говорят, забудем о политике, давайте просто восхищаться игрой актёров, предстают в нелепом виде. Здесь компромиссов быть не может: или отвергайте "Трёх толстяков" Олеши, как произведение, разжигающее классовую рознь, или принимайте его как символ классовой борьбы. "Три толстяка" – это не развлекаловка!» (Чиполлино).

«В этом фильме отвратительно плохо сыграл Баталов. Этакий герой–революционер. Оказалось, лицемерил. Фильм, кстати, неважнецкий» (Кинолюб).

Хотя, разумеется, есть и более «старомодные» зрительские мнения:

«Замечательный фильм, который интересно смотреть до сих пор. Актерский состав – целое созвездие! ... А какие колоритные и выразительные толстяки! Блеск!» (НВЧ).

Алые паруса. СССР, 1961. Режиссер Александр Птушко. Сценаристы Алексей Нагорный, Александр Юровский (по одноименному произведению Александра Грина). Актеры: Анастасия Вертинская, Василий Лановой, Елена Черемшанова, Александр Лупенко, Иван Переверзев, Сергей Мартинсон, Николай Волков, Олег Анофриев, Александр Хвыля, Григорий Шпигель, Павел Массальский, Зоя Фёдорова, Эммануил Геллер и др. **22,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Знаменитый киносказочник Александр Птушко (1900-1973) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Каменный цветок», «Садко», «Илья Муромец», «Сампо», «Алые паруса», «Вий», «Сказка о царе Салтане», «Руслан и Людмила») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Романтическая феерия Александра Грина в трактовке одного из главных сказочников отечественного экрана Александра Птушко лишилась своей воздушно-зыбкой атмосферы и превратилась в сентиментальную мелодраму. В свое время картину ругали и за слишком яркий, «базарный» цвет, и за тяжеловесность игры многих актеров второго плана, и за прямолинейность режиссерских ходов.

Но при всем том нельзя не признать: выбор юной Анастасии Вертинской на роль Ассоль, ждущей своего прекрасного принца на корабле с алыми парусами, оказался, что называется, «в десятку». Неординарная внешность, хрупкость стана, пластичность в сочетании с лучезарной улыбкой придавали Вертинской неподражаемое очарование, покорявшее аудиторию от мала до велика...

Кроме того, не стоит забывать и об известном «эффекте компенсации». С помощью вечных сюжетов о «Золушках» искусство всегда давало шанс человеку, лишенному верной любви, материального благополучия и прочих земных благ, хоть на какое-то время обрести это с помощью романа, спектакля или фильма... Так что с этой точки зрения зрительский успех «Алых парусов» был, по-моему, не случайным...

Экранизация гриновских «Алых парусов», сделанная знаменитым киносказочником Александром Птушко (1900–1973) в год выхода на экран имела большой зрительский успех, но пресса встретила ее неоднозначно.

Писатель и сценарист Михаил Анчаров (1923–1990) утверждал в «Советском экране», что «эта картина сделана увлеченными и увлекающими людьми, которые первыми открыли

кинозрителю мир Грина. Мир добрых чудес писателя, где проплывают, покачиваясь, парусники, где беседуют с детьми мудрые сказочники и рассуждают философы–угольщики, где бредут по берегу моря девушки – нежные, как ветерок» (Анчаров, 1961: 8–9).

Писатель и кинокритик Василий Сухаревич (1912–1983) в «Известиях» был убежден, что авторы отобрали для фильма мотивы «самые важные, самые существенные… Великолепно удалось актеру В. Лановому показать и бунт его героя Грэя против отца–аристократа, и одержимость в труде… романтические произведения Грина есть кому положить на музыку, представить в цвете, в живописных образах, во всей их многосложной и многокрасочной глубине» (Сухаревич, 1961).

Зато кинокритик Юрий Ханютин (1929–1978) в «Литературной газете» отнесся к птушковским «Алым парусам» кране негативно, ругал фильм за «тривиальные вставки и домыслы», в результате которых «Алые паруса трещат и рвутся под напором придуманных событий, их не надувает горячий ветер гриновской мечты» (Ханютин, 1961).

Писатель и кинодраматург Виктор Шкловский (1893–1984) писал, что «В ленте Птушко есть места, в которых показан труд матросов, обуздывающих ветер. Искусные руки Птушко и его изобретательность бегло, но интересно показывают нам скитания Грэя. Но в картине нет главной идеи феерии — торжества осуществленной мечты над тем, что называется «здравым смыслом». … Я не зачеркиваю работу постановщика, потому что знаю, что такое кинематографический труд, потому что видел, как люди смотрят эту картину, как они ей радуются, как они сочувствуют добру. Люди принимают ленту. Но они могли бы восторгаться ею, если бы она была снята ближе к Грину, если бы он был бы вдохновеннее прочитан» (Шкловский, 1961).

Но самым строгим судьей для фильма стала вдова Александра Грина – Нина Грин (1994–1970), которая в своем письме от 2.09.1961 писала об экранизации «Алых парусов» так: «Какая гадость сделана Птушко из «Алых парусов»! Позавчера видела их в Алуште. Скорблю. И радуюсь, что печать отмечает бездарность постановки» (Грин, 1961).

Уже в XXI веке исследователь творчества А. Птушко – киновед Нина Спутницкая отметила, что «главной победой постановки стали, конечно, центральные образы фильма. Анастасия Вертинская и Василий Лановой – нехарактерные для советского экрана типажи, отличались классической аристократичной красотой. Оператор выбрал нижние ракурсы, снимая родителей Грэя, подчеркнув искусственность мира традиций, которым принадлежит аристократия, тогда как романтическая приподнятость сцен с молодыми героями стоит на отрицании пафосных операторских точек» (Спутницкая, 2018: 131).

Что касается сегодняшних зрительских мнений о киносказке «Алые паруса», то они неоднозначны:

«Лучшая экранизация Грина. Красивый фильм, актеры – супер. Атмосфера ирреальности героев и городка очень точно передана. Очень жаль, что по Грину снято так мало фильмов, и то они почти все крайне неудачные. Автор он своеобразный и гениальный. Грина или очень любят, или не любят совсем. А у него очень много ярких образов, а также глубокий психологизм, но почему–то не везет Грину в кино» (Лена).

«Фильм действительно очень хороший! Тема мечты, воплощённая в образе алых парусов, – вот что особенно трогательно и дорого в этом фильме. А последняя фраза фильма, дарует душе какое–то необыкновенное чувство нежности, любви и вдохновения. А ещё почему–то становится грустно. Может, мечтается о своих "алых парусах"» (А. Алексеева).

«Фильм очень красивый яркий. В нем столько красок столько света столько жизни. Это одна из моих любимых сказок. … Этот корабль с алыми парусами очень красивый прямо сказочный» (Валера)

«Мне фильм Птушко не нравится. Какое–то в нем всё пафосно–слащавое. Напоминает фильмы сталинского периода, хотя на дворе уже была другая эпоха. Я вполне понимаю Нину Грин, раскритиковавшую его» (Швейк).

Каин XVIII. СССР, 1963. Режиссеры Надежда Кошеверова и Михаил Шапиро. Сценаристы Евгений Шварц, Николай Эрдман (по пьесе Е. Шварца "Голый король", послужившей основой для сценария под названием «Два друга»). Актеры: Эраст Гарин, Лидия Сухаревская, Светлана Лощинина, Юрий Любимов, Бруно Фрейндлих, Михаил Жаров, Александр Демьяненко, Станислав Хитров, Александр Бениаминов, Рина Зелёная,

Михаил Глузский, Борис Чирков, Георгий Вицин и др. **21,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Надежда Кошеверова (1902–1990) поставила 19 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Аринка», «Весна в Москве», «Золушка», «Каин XVIII», «Медовый месяц», «Осторожно, бабушка!», «Сегодня – новый аттракцион», «Укротительница тигров», «Шофёр поневоле») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Михаил Шапиро (1908–1971) поставил девять полнометражных игровых фильмов, два из которых («Золушка» и «Каин XVIII») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Каин XVIII» – яркий образец острой политической сатиры в жанровой оболочке сказки. В фильме едко высмеиваются разного рода образцы тоталитарных милитаристских режимов, и это, в самом деле, сказка, не предназначенная для детей.

Наверное, это самое сложная и многозначная из всех киносказок Надежды Кошеверовой. Она имела немалый прокатный успех, но в 1970–х была изъята из кино/телепоказов. Причина была банальна: один актеров этого фильма – Александр Бениаминов (1904–1991) – эмигрировал в США.

В год выхода этого фильма в прокат он был высоко оценен в журнале «Искусство кино»: «Неоспоримы проявленное в картине мастерство постановщиков, вкус и сдержанность в пользовании сатирическими красками, строгая простота построения кадра. Но, как известно, есть такие достоинства, которые легко превращаются в недостатки. Лаконичность, например, превосходна, когда, несмотря на скупость изобразительных средств или, правильнее говоря, благодаря этой скупости, точно и исчерпывающе выражена мысль. Но та же лаконичность может оказаться совершенно неоправданной, если по вине ее мысль остается урезанной, недосказанной и неуточненной. В картине немало сценарных и режиссерских находок, которые сами по себе веселы и остроумны,— честь им, как говорится, и место в сатирическом фильме. ... Короля Каина XVIII, злобного и наиподлейшего болвана, которого отрекомендовал нам с экрана Эраст Гарин, угораздило попасть в сказку примерно так, как попадают в скверную историю или в «неожиданный переплет». Он и сам, должно быть, не понял, как это случилось, и пришлось ему, хочешь не хочешь, выставить напоказ и свою скотскую жестокость и свою тошнотворную трусость, претензии неустрашимого завоевателя и презренное искусство ползанья на коленях. По отношению к таким особам, как Каин, справедливо старое изречение: там, где отсутствует что-либо значительное, им становится что-либо мелкое. Канн слишком ничтожен, чтобы стать крупным подлецом: мизерная злоба и тщедушная ненависть начинают повелевать им. У великолепно сыгранного Э. Гариным Каина блудливые и жадные глазки, которые ни на одну минуту не становятся глазами, а остаются именно глазками. Во взгляде этих бегающих глазок и не ночевала мысль, и все, что Канн делает, кажется на редкость бесцельным, произвольным и противопоказанным здравому смыслу. Он весь такой, каким его охарактеризовал актер, — воплощение нелепости мира, который не только венчает на царство, но и вообще терпит существование таких нот, как он, оголтелых, насквозь пропитанных человеконенави-стнической злобой ублюдков. Эраст Гарин — одни из самых своеобразных по внутреннему складу актеров советского кинематографа. Все его герои кажутся похожими только на него самого, и вместе с тем все они отмечены острой и злой наблюдательностью художника, точным пониманием нелепого и страшного в людях, способностью беспощадно клеймить это нелепое.

Сказочная история, рассказанная в фильме Надежды Кошеверовой и Михаила Шапиро «Канн XVIII», не нуждается, вообще говоря, в какой бы то ни было расшифровке. Ее «первый план» и «второй план», текст и подтекст слиты здесь воедино. Постановщики картины с самого начала не делают тайны из того факта, что рассказываемая ими сказка не что иное, как политический памфлет, острие которого направлено против неофашистских атомщиков и тех оголтелых прислужников империализма, нежное воображение которых сильнее всего дразнят картины грибовидных облаков над выжженной и умирающей землей. В этом смысле аллегория «Канна XVIII» шита, как говорится, белыми нитками. Но

прибегать к такого рода аллегории было бы совершенно бессмысленно, если бы сам сказочный сюжет оказался лишенным живой поэтической достоверности.

Даже самые трезвые, умудренные годами зрители, отлично знающие, для чего поставлена сказка и каков ее скрытый смысл, хотят верить в подлинность сказочного мира и реальность сказочных героев. Сентенция сказки становится назойливой и бестактной, если сама сказка торопится разоблачить себя и обнаружить свое притворство. Это в одинаковой степени относится и к «сказочной» драматургии и к «сказочной» режиссуре в кинематографе. Там, где авторы «Каина XVIII» помнили об этом, избранный ими жанр полностью оправдал себя. Образ самого Каина XVIII — неопровержимое тому свидетельство. Там же, где они этим правилом пренебрегли, юмор се тяжелеет и краски блекнут. ...

Евгений Шварц, блистательный автор тонких и умных сказок, рассказываемых сегодня со сцены и экрана, говорил, едва заметно усмехаясь: «Сказки что люди: многие из них чем старше, тем лучше, и это очень утешительно». Сказка, рассказанная нам авторами «Каина XVIII», тоже нс так уж молода, но, право же, она не становится от этого менее нужной людям. Студия «Ленфильм» и авторы картины сделали доброе и важное дело, обратившись к жанру сатирического памфлета и создав фильм, который гневно и убежденно разоблачает атомного психопата, безумствующего в сказке совершенно так же, как иные маньяки-атомщики не прочь были бы хозяйствовать в действительности» (Цимбал, 1963: 79-81).

Сегодняшние зрители вспоминают эту сатирическую сказку довольно часто:

«Насколько мне известно Н.Р. Эрдман дописывал сценарий после смерти Е.Л. Шварца. Но и тот, и другой просто мастера подпольного юмора! И действительно фильм смотрится даже сейчас, причём, некоторые сцены ещё сильнее воздействуют, чем тогда!» (Рекзер).

«Этот шедевр киносатиры мог выйти только в одно время, время в которое он вышел – излет хрущевской оттепели, такие фильмы ни до, ни после власти не потерпели бы, или киношники не могли уже снять, если вдруг им разрешили бы снять» (Окунько).

Золотые рога. СССР, 1973. Режиссер Александр Роу. Сценаристы: Михаил Ножкин, Лев Потёмкин, Александр Роу. Актеры: Раиса Рязанова, Володя Белов, Ира Чигринова, Лена Чигринова, Георгий Милляр, Алексей Смирнов, Лев Потёмкин, Маргарита Корабельникова, Александр Хвыля, Михаил Пуговкин, Борис Сичкин, Савелий Крамаров и др. **20,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссера Александра Роу (1906–1973) не зря называют великим киносказочником, и «Варвара краса – длинная коса», бесспорно, одна из лучших его работ. Всего Александр Роу поставил 16 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Варвара краса – длинная коса», «Огонь, вода и... медные трубы», «Морозко», «Золотые рога» и др.) вошли в число самых кассовых советских кинолент.

Эта сказка стала последней в творческой биографии Александра Роу (1906–1973). Публика отнеслась к ней благосклонно, но практически все кинокритики обращали внимание на рыхлость сценарной основы.

Кинокритик Леонид Нехорошев (1931–2014) в «Спутнике кинозрителя» писал о фильме так: «К сожалению, драматургия фильма «Золотые рога» кажется мне менее разработанной, чем в предыдущих картинах Роу. Картина распадется на несколько линий довольно слабо связанных друг с другом» (Нехорошев, 1973: 8).

Киновед Кира Парамонова (1916–2005) считала, что в «Золотых рогах» «не очень изобретательно построен в сценарии путь Евдокии. Нет в нем неожиданных перипетий, мало острых ситуаций. Но Роу–режиссер оказался сильнее сценариста Роу. Он сумел сделать сказочно увлекательной и эту часть фильма, хотя недостаточно продуманные сюжетные ходы не дали возможности «отыграть» завязанные в первой половине фильма драматургические «узлы» и ослабили напряженность действия. ... Сказка «Золотые рога» — последняя сказка Роу, которую он успел поставить. Мы видим, что и здесь он не искал готового сказочного сюжета, использовал самые различные мотивы, смело сочетая их в единой фабуле, насыщая юмористическими деталями и новыми поворотами развитие традиционных мотивов. Он не отказался от своих излюбленных сцен с медведями и другими зверями, от кадров торжествующей природы в финале и от сказочницы, начинавшей и завершавшей фильм. Но и в этой картине нельзя не заметить, что мастер находился в

состоянии поисков. Следуя законам традиционной русской сказки, он до конца дней искал пути, которые бы сблизили ее с современностью. Он хотел, чтобы нашим детям было интересно, весело на просмотрах его фильмов» (Парамонова, 1979).

В XXI веке к аналогичному выводу относительно этой киносказки пришла исследователь творчества Александра Роу – киновед Нина Спутницкая: «Золотые рога» нельзя назвать удачей. С первых минут, очевидна разностильность картины. ... замысел не желает пребывать в конкретных жанровых рамках, картина складывается наперекор характерному для Роу чувству стиля. Здесь явно не хватает режиссерского чутья, чтобы справиться с драматургическими огрехами» (Спутницкая, 2018: 233).

Мнения сегодняшних зрителей о «Золотых рогах» общем–то совпадают с мнениями киноведов и кинокритиков:

«Сказка неплохая, но мне чего–то не хватило.... Вот смотришь "Морозко", аж дух захватывает, а здесь очень впечатлило. ... то ли чудес мало, то ли просто сама сказка короткая. Осталось ощущение недосказанности» (Эллада).

«Сам сюжет сказки не очень интересен, сильно не захватывает. ... и как–то раздражало это постоянное – Машенька, Дашенька, Кирюшенька, Евдокиюшка» (Римма).

Илья Муромец. СССР, 1956. Режиссер Александр Птушко. Сценарист Михаил Кочнев. Актеры: Борис Андреев, Андрей Абрикосов, Наталья Медведева, Нинель Мышкова, Александр Шворин, Сергей Мартинсон, Георгий Дёмин, Сергей Столяров, Михаил Пуговкин, Ия Арепина и др. **20 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Знаменитый киносказочник Александр Птушко (1900-1973) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Каменный цветок», «Садко», «Илья Муромец», «Сампо», «Алые паруса», «Вий», «Сказка о царе Салтане», «Руслан и Людмила») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Илья Муромец» – одна из самых знаменитых советских киносказок.

В год выхода «Ильи Муромца» на экран журналист Михаил Долгополов (1901–1977) писал на страницах газеты «Известия»: «Талантливый мастер советского кинорежиссер Александр Птушко и большой знаток былин и сказов писатель Михаил Кочнев в творческом содружестве создали увлекательное киноповествование о богатырской силе русского народа. Новые художественные возможности широкоэкранного кинематографа позволили ярко передать «богатырское кипение» во всем его размахе и красоте. В этом монументальном фильме его авторам удилось воплотить многогранный эпический образ народного богатыря. ... Операторы Ф. Проворов и Ю. Кун мастерски запечатлели пейзажи родной земли — дремучие леса, уходящие вдаль до самого горизонта, широкие реки и привольные луга. Русская природа передана ими ярко и поэтично. И музыка фильма, написанная композитором И. Морозовым, такая же широкая, привольная, как и картины родной страны. Немаловажным достоинством нового фильма является его стереофоничность. В какой бы части кадра ни находились действующие лица фильма, звук исходит прямо от них. Это техническое новшество открывает большие перспективы. ... Это большая удача советской кинематографии» (Долгополов, 1956).

Уже в XXI веке киновед Нина Спутницкая справедливо отметила, что «Илья Муромец» – яркое, красочное полотно, наполненное неожиданными драматургическими ходами, монтажными контрастами и батальными сражениями, держащими зрителя в напряженном ожидании. ... Мотивы «оттепели» отразились в сюжете и образах фильма, а следование эстетическим канонам военных эпопей и сплав их с мелодраматическими перипетиями в духе фильмов Болливуда превращает кинобылину Птушко в уникальное и достаточно экзотическое, но вместе с тем цельное и самобытное зрелище» (Спутницкая, 2018: 113).

Зрители и сегодня готовы обсуждать "Илью Муромца»:

«Фильм интересный не только по тем временам, но и по вполне современным. Тот, кто считает иначе, пусть приводит конкретные доказательства. Борис Андреев – великий русский актёр – и образ Ильи Муромца – его сокровенный образ. Он идеально подходил на эту роль по своим психофизическим данным. Про актёрский талант Андреева я уж и не говорю. Сыграл великолепно. "Илья Муромец" попал в «Новую книгу рекордов Гиннесса по кино». В фильме участвовали 106000 солдат–статистов и 11000 лошадей. Кроме лошадей

снимали огромное количество других животных, птиц и насекомых. И без всяких "эффектов" обошлись» (Молодой).

«Вот, на мой взгляд, эталонный фильм по русскому эпосу вообще и по тому, как надо показывать в сказочных фильмах защиту родной земли, в частности» (Лев).

«А я скажу так – этот фильм неподвластен времени, потому что он снят гениально. Именно так и должна сниматься экранизация былины. Самое интересное, что особый стиль, господствовавший тогда, "попал в точку", получилось гениальное произведение. Конечно, ни о какой экранизации реальности речи нет, но здесь её и не должно быть, ведь снимается экранизация былины. Сам стиль былины, а также образ Ильи Муромца переданы просто гениально» (Артист).

«Любопытный и довольно неоднозначный фильм. С одной стороны: актеры на замечательнейшие, музыка прекрасная, постановки боевых сцен на высочайшем для тогдашних (да и для сегодняшних) времён. Полёт Змея Горыныча выглядит достаточно убедительно даже для наших дней, а Соловей–Разбойник смотрится ничуть не хуже небезызвестного Горлума. Притом в фильме не были использованы компьютерные спецэффекты. Но с другой стороны: сюжет фильма до боли наивен и схематичен, а диалоги персонажей до жути пафосны. Сказка, одним словом» (Вихрь).

«Не раз смотрела этот фильм от начала и до конца, однако пересматривала его только тогда, когда содержание основательно забывалось. Возможно, тут дело ещё и в том, что серьёзная экранизация народных былин – жанр редкий и требует особого зрительского настроя. Впрочем, пересмотрев сейчас «Илью Муромца», я как–то неожиданно для себя вдруг получила явное удовольствие. При всех трагических моментах, картина мне не показалась тяжёлой, а доля наивности не вызвала раздражения. Вдобавок создатели ленты не забыли о юморе, но не переиграли с карикатурностью. Не часто удаётся увидеть фильм, не оглупляющий народную героику и историю, а наоборот, способный вызывать уважение к своим предкам. Пусть и на уровне сказки, пусть и в обработке советского сценариста середины XX века, но это не испортило ленту» (Света).

Сампо. СССР–Финляндия, 1959. Режиссеры Александр Птушко, Холгер Харривирт. Сценаристы Виктор Виткович, Григорий Ягдфельд (по мотивам карело–финского эпоса "Калевала"). Актеры: Урхо Сомерсальми, Анна Орочко, Андрис Ошинь, Эве Киви, Иван Воронов, Ада Войцик, Георгий Милляр и др. **20 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Знаменитый киносказочник Александр Птушко (1900-1973) поставил 12 полнометражных игровых фильмов, восемь из которых («Каменный цветок», «Садко», «Илья Муромец», «Сампо», «Алые паруса», «Вий», «Сказка о царе Салтане», «Руслан и Людмила») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Фильм–сказка «Сампо» стал первым советско–финским кинопроектом. Он был настолько успешен, что американский продюсер Роджер Корман приобрел его для проката в США, перемонтировал, переозвучил и под названием День, когда Земля замёрзла» (The Day the Earth Froze) в 1963 году выпустил на экраны как американскую продукцию.

Вот что пишет по этому поводу киновед Нина Спутницкая: «У фильмов Птушко прокатная судьба в США оказалась неожиданной. Еще в начале 1960–х годов американский режиссер и продюсер Роджер Корман обратил внимание на два фильма Птушко и решился перемонтировать их для американского проката (без соблюдения авторского права): «Садко» был превращен в «Новые приключения Синдбада» (монтажер Фрэнсис Форд Коппола), а советско–финский «Сампо» (1959) – в «День, когда земля замерзла». Для выпуска их в США потребовалось только сократить общие планы и патриотические лозунги, с которыми пафос борьбы за социальную справедливость исчезал. А картинка оказалась универсальной и соответствовала критериям фильма–фэнтези: герой–добытчик совершал удивительное путешествие, демонстрировал недюжинные физические способности в схватке с представителями темных сил, используя магический предмет. Особенно впечатлил Кормана «средневековый антураж» «Сампо» (Спутницкая, 2018: 278).

«Сампо» поражала зрителей спецэффектами и общей сказочно–мифологической атмосферой, «в драматургической разработке социальный конфликт, между тем,

заглушается изобразительным строем, открывающим в Лоухе средоточие вселенского зла, властительницу тьмы, а актерский рисунок содержит штрихи шекспировских героинь. Роль колдуньи, которая утрачивает могущество и власть исполнила Анна Орочко: с блеском передав коварство старухи через пластику то крадущейся кошки, то грозной птицы. Злой огонек глаз, резкие крупные черты лица, сатанинский смех делают ее героиню исчадием зла, темных сил природы, еще более зловещей кажется она на фоне своей свиты – персонажей по преимуществу комических» (Спутницкая, 2018: 122).

Мнения сегодняшних зрителей о «Сампо» неоднозначны:

«Я смотрела в глубоком детстве. Прочитала о съёмках в журнале и заинтересовалась, такие там были красивые фото. Помню очень красивый, загадочный (и не разгаданный), таинственный мир этого фильма и безумно красивую Эву Киви» (Валя).

«Фильм "Сампо" не только интересен и замечательно снят, но еще и познавателен – благодаря ему люди могут получить представление об эпосе "Калевала", о котором, к сожалению, многие и понятия не имеют, особенно нынешнее поколение. По–моему, лучшие режиссеры фильмов–сказок – это Александр Птушко и Александр Роу. После того, как их не стало, опустел мир детского кино. Одно время снимали неудачные и скучные, на мой взгляд, музыкальные сказки с поющими козочками и зайчиками, а потом и этого не стало. А западная кинопродукция известно какая – сплошная чернуха и бабахающие спецэффекты» (Весна).

«С технической стороны фильм просто безупречен – так снимать спецэффекты без всякого компа мог только Птушко… К сожалению, спецэффекты заслонили людей – их даже разглядеть толком невозможно» (М. Кириллов).

«Соглашусь, что сюжет и персонажи схематичны, а все диалоги предельно упрощены, но это можно объяснить, вероятно, особенностями совместной, советско–финской, постановки. Зато визуальное решение очаровывает, редко встретишь такую продуманность цветовой гаммы, гармоничность всех деталей, работающую на создание цельного впечатления "седой старины", "времени сновидений"» (Тея).

Василиса Прекрасная. СССР, 1940. Режиссер Александр Роу. Сценаристы: Галина Владычина, Ольга Нечаева, Владимир Швейцер (по пьесе–сказке Г. Владычиной). Актеры: Георгий Милляр, Сергей Столяров, Лев Потёмкин, Никита Кондратьев, Валентина Сорогожская, Ирина Зарубина, Лидия Сухаревская и др. **19,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Роу (1906–1973) поставил 16 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Варвара краса – длинная коса», «Огонь, вода и… медные трубы», «Морозко», «Золотые рога» и др.) вошли в число самых кассовых советских кинолент.

Киновед Кира Парамонова (1916–2005) писала о киносказке "Василиса Прекрасная" так: «Сценарию не хватало легкости и естественности сказочного действия. Во всем ощущалось натужное старание авторов как–то связать разнохарактерные эпизоды, сюжетные линии, взятые не только из народных сказок, но и чисто литературные. … главная удача режиссера заключалась в поэтичности образа Василисы, в ярком раскрытии ее странной судьбы, ее непокорного характера, стремления отстоять свою честь и волю — характерных черт русской женщины. Не было больших находок в сценах Василисы с Бабой Ягой, но актриса хорошо, естественно двигалась и органично вписывалась в сказочную обстановку» (Парамонова, 1979).

Уже в XXI веке киновед Нина Спутницкая оценивала этот фильм Александра Роу (1906–1973) иначе: «Обычно через страх в сказке происходит отыгрывание напряжения. Перед творческой группой стояла задача создать оборонное произведение. И если уточнять жанровое определение, то «Василиса Прекрасная» – богатырская сказка. Роу черпает вдохновение в героическом эпосе. Отсюда подчеркнутая строгость, неореалистичность кадров первой половины фильма, что отсылает к фольклорным истокам – несказочной прозе. … Переходным моментом от реальности в фантастику, от бытовой сказки к волшебной, к героическому повествованию стала встреча с Кузнецом – носителем тайны. Во второй части сказка превращается в фильм ужасов. Особенно впечатляют эпизоды во

владениях Змея: сцены с Пауком, сражение с Ягой и битва с похитителем невесты – созданы в традициях жанра страшной сказки» (Спутницкая, 2018: 177, 179).

Зрители и сегодня очень любят эту сказку:

«С детства моя любимая сказка! И очень хорошие и интересные комбинированные съёмки и спецэффекты. Ведь фильм очень старый – и так здорово сделан!» (Ая).

«Прекрасно. В детстве смотрела этот фильм, наверное, тысячу раз, и мой папа всегда смотрел с удовольствием» (Е. Ильхман).

«Случайно попала сегодня на детский канал и вместе со взрослой дочерью с большим удовольствием посмотрели эту сказку! Молодцы, что показывают такие фильмы нынешним детям, добрые и по–настоящему сказочные» (Гомодин).

Морозко. СССР, 1965. Режиссер Александр Роу**.** Сценаристы Михаил Вольпин, Николай Эрдман. Актеры: Александр Хвыля, Наталья Седых, Эдуард Изотов, Инна Чурикова, Павел Павленко, Вера Алтайская, Георгий Милляр, Галина Борисова, Татьяна Пельтцер и др. **19,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссера Александра Роу (1906–1973) не зря называют великим киносказочником, и «Варвара краса – длинная коса», бесспорно, одна из лучших его работ. Всего Александр Роу поставил 16 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Варвара краса – длинная коса», «Огонь, вода и... медные трубы», «Морозко», «Золотые рога» и др.) вошли в число самых кассовых советских кинолент.

Права была киновед Кира Парамонова (1916–2005), «киносказка «Морозко» очаровала всех — и детей и взрослых. Снова здесь был вполне самостоятельный сюжет и в то же время связанный с фольклором, и прежде всего с мотивами многочисленных вариантов сказки «Морозко» и сказки «Об Иване с медвежьей головой». ... Здесь мы видим поразительный пример сочетания различных элементов: драмы и комедии, фантастики и бытового юмора, красоты природы и безобразия людского зла, тихого героизма юной девушки и ничтожества разбойничьей лихости. ... Удача сценаристов, мастерство режиссера, виртуозное владение им кинематографическими средствами воплощения сказочных чудес, талант его постоянных соавторов–актеров — все это, вместе взятое, привело к неоспоримому успеху. ... Каждое звено сюжета продуманно и искусно, с блеском разыграно. Все время Роу умело обогащает сценарную выдумку своей режиссерской. ... В каждой сцене есть своя законченность, и в то же время каждый раз словно снова проворачивается, напрягаясь, пружина всего сюжета, чтобы «сработать» в последующем действии. А режиссеру, кажется, все подвластно — смело перемежает он драматические куски с комедийными, мягкий юмор — с гротеском. Сценарий дает для этого богатые возможности, так же как и для яркой характеристики образов, в чем–то традиционных для народных сказок, а в чем–то разработанных по–новому» (Парамонова, 1979).

Кинокритик Петр Шепотинник считает, что волшебная сказка «Морозко» сегодня – это «напоминание об исчезнувшем уникальном жанре русской киносказки. За детским наивом обнаруживаешь столько возвышенности и глубины, профессионализм так отточен, что диву даешься. Роу, думаю, – культовая фигура ближайшего будущего, когда нынче озабоченные «гейм боем» дети, осатанев от «робокопов», поймут, откуда что растет. ... Мейерхольдовское обаяние Милляра и Эрдмана» (Шепотинник, 1996: 66).

А киновед Нина Спутницкая полагает, что в «Морозко» «несколько мотивов лаконично переплетены, удивительно тонко совместил Роу искрометный юмор и наивность детской сказки, условное и реалистичное, смешное и трогательное, гротеск и лирику» (Спутницкая, 2018: 225).

Поклонники «Морозко» и сегодня уверены, что «это самый красивый, самый добрый, самый поучительный фильм–сказка всех времен и народов. Его поставил самый лучший постановщик–сказочник в своих самых лучших сказочных традициях. Он получился таким красивым благодаря замечательным художникам и необыкновенным артистам» (Людмила), и «лучшей новогодней сказки, чем «Морозко», нет и не может быть, и это знают все поклонники А. Роу» (Зритель).

Сказание о Рустаме. СССР, 1972. Режиссер Борис Кимягаров. Сценарист Григорий Колтунов (по мотивам поэмы А. Фирдоуси «Шах-Наме»). Актеры: Бимболат Ватаев, Отар Коберидзе, Махмуджан Вахидов, Светлана Норбаева и др.

Рустам и Сухраб. СССР, 1973. Режиссер Борис Кимягаров. Сценарист Григорий Колтунов (по мотивам поэмы А. Фирдоуси «Шах-Наме»). Актеры: Бимболат Ватаев, Хашим Гадоев, Сайрам Исаева, Светлана Норбаева, Отар Коберидзе и др. **19,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Борис Кимягаров (1920-1979) поставил 13 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Рустам и Сухраб» и «Сказание о Сиявуше») пошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Сказочная трилогия «Сказание о Рустаме», «Рустам и Сухраб» и «Сказание о Сиявуше» были поставлены Борисом Кимягаровым по мотивам поэмы А. Фирдоуси «Шах-Наме», в которой речь шла о героизме, смелости, предательстве, коварстве и, конечно же, о Великой Любви... Всё это предстало на экране в виде яркого красочного зрелища.

Советская кинопресса отнеслась к «Рустаму и Сухрабу» весьма одобрительно.

Так кинокритик Дмитрий Писаревский (1912-1990) в «Спутнике кинозрителя» отметил, что «Рустам и Сухраб» привлекает своеобразной поэтической прелестью, затейливым узором сюжета, восточной цветистостью художественного языка, смелым полетом фантазии. Здесь наряду с земными героями действуют и волшебники — дивы, творятся чудеса. Здесь звучат звонкие строфы Фирдоуси, и вы постепенно оказываетесь вовлеченными в образный мир фильма, где при всей легендарности событий главным остается драматизм человеческих судеб, глубина и страсть мыслей поэта, которые и по прошествии десяти веков нисколько не утеряли своей актуальности» (Писаревский, 1972). Писаревский Д. Рустам и Сухраб // Спутник кинозрителя. № 8.

Зрители XXI века тоже оценивают этот фильмы высоко:

«Фильм запоминается прекрасной режиссурой, великолепными декорациями и костюмами, талантливыми актерами. Мой кумир в этом фильме — Отар Коберидзе. Какое у него благородное, царственное лицо, осанка, походка!» (Мирьям).

«Один из моих любимых фильмов! Его без слёз невозможно смотреть. Ловлю каждое слово, каждое движение героев. Сколько глубоких нравственных тем затронуто, есть над чем задуматься» (Лали).

«Сильный фильм. Клич... Зов... К душам людей... К разуму... Задумайтесь... Одумайтесь... У жизни великий смысл. Именно для этого она даруется Всевышним! Блистательная игра всего актёрского состава. Всем поклон за дар, за настоящее кино. Великолепная концовка: белые цветы уступают место красным... Кровь... А за нею смерть... Такова цена всех войн, всякого насилия... Не услышан был полный трагизма призыв Рустама к разуму» (О. Горячева).

Новые сказки Шахерезады. СССР–Сирия, 1987. Режиссер Тахир Сабиров. Сценаристы Валерий Карен, Тахир Сабиров. Актеры: Улугбек Музаффаров, Елена Тонунц, Тахир Сабиров, Тамара Яндиева, Иван Гаврилюк и др. **18,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

И ещё одна ночь Шахерезады. СССР, 1985. Режиссер Тахир Сабиров. Сценаристы Валерий Карен, Тахир Сабиров. Актеры: Елена Тонунц, Адель Аль–Хадад, Лариса Белогурова, Тахир Сабиров и др. **18,6 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Тахир Сабиров (1929–2002) поставил 17 фильмов, и пять из них – две киносказки Шахерезады, «Шахсенем и Гариб», «Измена» и «Разоблачение» – вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Оба эти фильма (у Т. Сабирова есть еще и заключительная часть трилогии – «Последняя ночь Шахерезады», 1988) имели успех у публики, но он был бы наверняка еще большим, если бы эти киносказки были сняты и вышли на экран в 1970–х…

Сегодняшние зрители вспоминают эти сказки с благодарностью:

«Огромное спасибо создателям и актёрам данного фильма! На самом деле, сама идея 1001 ночи заставляет поразиться, насколько завораживающие истории, которые в свою очередь полностью затмевают разум даже самому калифу» (Семенов).

«Это фильмы моего детства, я дочь свою назвал Малика» (Зафар).

«Такая восхитительная сказка. … Песня восхитительная» (Валера).

«Очень красивая, музыкальная сказка! … Смотрела в детстве этот фильм и совсем недавно, как и тогда всё повторилось: богатство востока, сладостные песни, красивые девушки» (Эллада).

Золушка. СССР, 1947. Режиссеры Надежда Кошеверова, Михаил Шапиро. Сценарист Евгений Шварц. Актеры: Янина Жеймо, Алексей Консовский, Эраст Гарин, Фаина Раневская, Елена Юнгер, Тамара Сезеневская, Василий Меркурьев, Варвара Мясникова, Сергей Филиппов и др. **18,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Надежда Кошеверова (1902–1990) поставила 19 полнометражных игровых фильмов, многие из которых («Аринка», «Весна в Москве», «Золушка», «Каин XVIII», «Медовый месяц», «Осторожно, бабушка!», «Сегодня – новый аттракцион», «Укротительница тигров», «Шофёр поневоле») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Режиссер Михаил Шапиро (1908–1971) поставил девять полнометражных игровых фильмов, два из которых («Золушка» и «Каин XVIII») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

«Золушка», настоящий шедевр отечественного кинематографа … Именно Кошеверова была инициатором тех составляющих, которые обеспечили успех этой ленте, так отличающейся от всей послевоенной кинопродукции: она уговорила замечательного писателя Евгения Шварца написать сценарий… Воплощенная на экране сказка … по сей день не потеряла удивительного обаяния. … Основной секрет успеха фильма заключается, вероятно, в том, что для его создателей самым привлекательным и важным в «Золушке» были нравственные мотивы, а не чудесные перевоплощения, столь свойственные этому жанру как в литературе, так и в кино» (Хохлова, 2010: 247).

Киновед Нея Зоркая (1924–2006) писала, что здесь «счастливо сошлось все: текст — очаровательная, полная юмора и намеков «для умных», ясная и светлая новая «Золушка» пера Евгения Шварца, ансамбль из Фаины Раневской, Эраста Гарина, Елены Юнгер, Василия Меркурьева — всех вместе! И еще красавец Принц в исполнении Алексея Консовского. И декорации сказочного королевства по эскизам самого Николая Акимова. И музыка Антонио Спадавеккиа с песенками–шлягерами, тем более звонко прозвучавшими, что в них не было ничего ни советского, ни «Дунаевского», пусть и народом любимого, но уже немного приевшегося.

И в этом королевстве, разумеется, придуманно–условном, игрушечно–пластелиновом и нарядно–театральном, царила — и у жалкого очага — чумазая, и в пышно–колонном дворце — белоснежно–серебристо–прекрасная —неотразимая крошечная Золушка. Режиссеры Надежда Кошеверова и Михаил Шапиро безоговорочно закрепили за героиней центр кадра и даже при вышеперечисленном окружении строили действие как соло Жеймо. В танце замарашки у кастрюль и сковородок, она же веселая и добрая повелительница вещей и зверей, узнавались батманы и прыжки цирковой балерины; отточенность жестов и пластики говорила о школе «фэксов». А в бальном платье и хрустальных туфельках, глядя на мир широко открытыми глазами, покоряла дворец очаровательная принцесса, идеал изящества и грации, чудо целомудренной прелести в ожидании любви. Это было живое воплощение надежды на счастье. Шел 1947 год. Страна только поднималась к мирной жизни. А в кино уже шли разгромы после убийственного постановления ЦК ВКП (б) «О кинофильме „Большая жизнь“». «Золушку» миновал гнев вождя–тирана. На фоне запрещенных картин, при приближении новых ударов

по искусству фильм сверкал добротой, весельем, талантом. И пусть надежда на счастье не сбылась, он и его маленькая героиня остались в памяти народной» (Зоркая, 2004).

Зрители XXI века до сих пор любят эту киносказку:

«Это фильм больше, чем сказка. Актуальный на все времена и очень мудрый. Великая классика! Блистательные и неподражаемые Гарин, Раневская, Меркурьев. Фильм, который никогда не состарится» (Татьяна).

«Обалденный фильм. Такой добрый и теплый фильм. Смотрится с упоением. Одинаково хорошо смотрится и в детстве и уже во взрослом состоянии. К сожалению таких фильмов уже не делают» (Гордеев).

«Когда я узнала, что Янине Жеймо было 37 лет, когда она играла Золушку – я не могла поверить. А Алексею Косовскому было 34 года, когда он сыграл Принца... Я думала они такие дети, когда смотрела фильм... А знаете, какой размер обуви у Золушки? 32–ой. В детском магазине можно только купить такой размерчик или на заказ» (А.В.Г.).

Финист – ясный сокол. СССР, 1976. Режиссер Геннадий Васильев. Сценаристы: Александр Роу, Лев Потёмкин (по мотивам русских народных сказок и одноименной повести Н. Шестакова). Актеры: Вячеслав Воскресенский, Светлана Орлова, Михаил Кононов, Михаил Пуговкин, Людмила Хитяева, Георгий Вицин, Гликерия Богданова-Чеснокова, Мария Барабанова, Алексей Смирнов, Георгий Милляр, Лев Потёмкин и др. **18,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Геннадий Васильев (1940–1999) — автор девяти полнометражных фильмов, три из которых («Финист – Ясный Сокол», «Новые приключения капитана Врунгеля» и «Русь изначальная») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Сценарий этой волшебной киносказки, где рассказывает богатырь Финист сражается со злодеем Картаусом, знаменитый режиссер Александр Роу (1906-1973) писал с расчетом на собственную постановку. И вот уже после смерти Мастера Геннадий Васильев перенес этот сценарий на экран.

Зрители и сегодня с удовольствием вспоминают эту зрелищную картину, в которой Геннадий Васильев постарался сохранить традиции Великого киносказчника Александра Роу:

«Самый любимый фильм моего детства. Смотрела много-много раз» (Наташа).

«Я очень люблю этот фильм. Игра всех актеров просто супер, а какой он красавец Финист – Ясный Сокол: настоящий богатырь. ... Смотреть одно удовольствие и наслаждение» (Валера).

Сказание о Сиявуше. СССР, 1977. Режиссер Борис Кимягаров. Сценарист Григорий Колтунов (по мотивам поэмы А. Фирдоуси «Шах-Наме»). Актеры: Фархад Юсуфов, Светлана Орлова, Отар Коберидзе, Бимболат Ватаев, Дилором Камбарова, Талгат Нигматулин и др. **17,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Борис Кимягаров (1920-1979) поставил 13 полнометражных игровых фильмов, два из которых («Рустам и Сухраб» и «Сказание о Сиявуше») пошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Сказочная трилогия «Сказание о Рустаме», «Рустам и Сухраб» и «Сказание о Сиявуше» были поставлены Борисом Кимягаровым по мотивам поэмы А. Фирдоуси «Шах-Наме», в которой речь шла о героизме, смелости, предательстве, коварстве и, конечно же, о Великой Любви... Всё это предстало на экране в виде яркого красочного зрелища.

В год выхода «Сказания о Сиявуше» на всесоюзный экран кинокритик Наталья Зеленко писала, что здесь «обнажены страсти, характеры определенны и четки, герои сильны, и та запросто их не одолеть. Но именно фактура времени создает особую зрелищность фильма — яркую, экзотическую» (Зеленко, 1977: 13).

Многим зрителям эта масштабная киносказка нравится и сегодня:

«Очень хороший фильм… Посмотрела в 70-е, была настолько поражена красотой природы, людей, декорациями. И самое главное: игра актеров настолько убедительна, что невольно прониклась той эпохой, великой поэмой Фирдоуси» (Маргарита).

Айболит–66. СССР, 1966/1967. Режиссер Ролан Быков. Сценаристы: Ролан Быков, Вадим Коростылёв (по мотивам сказки «Доктор Айболит» К.И. Чуковского). Актеры: Олег Ефремов, Ролан Быков, Лидия Князева, Евгений Васильев, Фрунзик Мкртчян, Алексей Смирнов, Леонид Енгибаров, Раднэр Муратов, Илья Рутберг, Игорь Ясулович и др. **17,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Знаменитый **режиссер и актер Ролан Быков (1929–1998)** поставил 9 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Семь нянек», «Айболит–66», «Автомобиль, скрипка и собака Клякса», «Чучело») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

«Айболит–66», пожалуй, один из самых экспериментальных российских фильмов 1960–х. Ну, где еще, скажите на милость, экран превращался то в треугольник, то в ромб, или в иную геометрическую фигуру? А где еще персонаж мог безмятежно повесить свой зонтик за рамкой кадра? Словом, экранизация знаменитой сказки Корнея Чуковского о добром докторе Айболите получила яркую и неординарную трактовку. Олег Ефремов казался идеальным экранным Айболитом, воплощающим абсолютное и наивное Добро, а Бармалей в феерическом исполнении Ролана Быкова в окружении своих экзотичных подручных (Фрунзик Мкртчян и Алексей Смирнов) представал символом вредного, но не слишком страшного Зла. И все это с песнями, танцами, эксцентрическими трюками и комедийными гэгами! Но… Для детей эта музыкально–комедийная притча о том, что хотя "нормальные герои всегда идут в обход", Добро обязательно должно победить Зло, оказалась слишком сложной и условной по форме и философии. А большинство взрослых зрителей сочли быковского "Айболита–66" слишком театральным и… детским…

Выход «Айболита–66» на экран в апреле 1967 вызвал бурную дискуссию в кинопрессе.
Сразу несколько статей об этом фильме было опубликовано в журнале «Искусство кино».

Литературный и кинокритик Бенедикт Сарнов (1927–2014) очень точно подметил, что «Ролан Быков решил сделать (и это ему удалось) фильм о бессилии Зла. Совершенно сознательно он персонифицировал все силы мирового Зла в образе тщедушного, жалкого, откровенно ничтожного (во всех смыслах этого слова) человека. Он как бы решил снять Зло с того пьедестала, на который оно было невольно возведено горьким опытом человечества» (Сарнов, 1967: 22).

Ему вторила кинокритик Людвига Закржевская: «Это очень хорошо – убедиться, что в общем–то можно справиться и со стихиями и с бармалеями. Это очень полезно – стать реалистами. В этом и мудрость и современность той сказки, которую нам рассказал Ролан Быков» (Закржевская, 1967: 28).

Любопытно, что при этом образ Айболита в фильме ассоциировался с «типом ученого–интеллигента, который не столько обличает псевдоученых (бармалеев в науке), шельмующих его, сколько продолжает развивать науку» (Бременер, 1967: 30).

Разумеется, на фильм «Айболит–66» откликнулась и региональная пресса. К примеру, кинокритик Валерий Кичин писал, что «сказка рассматривает человеческие взаимоотношения в их чистом виде; она может позволить себе забыть о бытовом правдоподобии, и потому ее арсенал сказочно богат: гипербола и фантастика, чистая философия, чистая публицистика, детская наивность – не глупая наивность, а наивность мудрая, бескомпромиссная. Все это таится в недрах ее волшебного мешка, и от таланта факира зависит вызвать их к жизни. Ролан Быков выпускает на волю сразу всех своих джинов, и они строят ему ошеломляющий богатством выдумки фильм – «Айболит–66» (Кичин, 1967).

Уже в XXI веке кинокритик Евгений Нефедов обратил внимание на своего рода диалог Ролана Быкова с Федерико Феллини и его знаменитым фильмом «8 1/2», так как «идея с

обескураживающим раскрытием кинематографической условности, когда в кадр попадают члены съёмочной группы (вплоть до оператора с кинокамерой), снимаемые объекты оказываются декорациями, исполняемые хором песни оборачиваются чуть ли не брехтовскими зонгами и т.д., восходит к небезызвестному шедевру маэстро. Наличествует даже прямая, пусть и окрашенная в иронические тона, цитата – бодро шагающая (провожающая Айболита), группа паяцев, танцующая и музицирующая, почти как в финале «8 1/2» (1963)» (Нефедов, 2017).

Я согласен с киноведом Ниной Спутницкой, «картина стала настоящим кинематографическим выражением творческого кредо мастера. Смелое использование буффонадных приемов, театрализация кинематографического действа, элементы комедии дель арте, балагана, цирка – в полной мере мотивы, характерные для творчества Быкова. «Айболит–66» ... стал произведением новаторским, как по драматургии, так и по форме. Быков использует вариоэкран, меняющий размеры и композицию кадра. ... «Айболит–66» стал этапным фильмом в истории детского кино и своеобразным проявлением экранного постмодернизма. Быкова обвиняли в излишней художественной экзотичности, в «двухадресности»... Но режиссер отказывался воспринимать детство как замкнутый космос, как некую стерильную, изолированную от обыденного мира реальность» (Спутницкая, 2010: 92).

Зрители до сих пор спорят об этом фильме Ролана Быкова:

«Смотрел этот фильм в его премьеру... Мне было 7 лет. Я неделю после этого был под впечатлением этого чуда. Именно чуда, потому, что ничего подобного я не видел. Я чувствовал себя соучастником событий, чего не один фильм–сказка мне раньше не предоставлял. Да, были интересные сказки Роу, но они были линейными, предсказуемо–"шаблонными". А действие "Айболита–66" даже словами не описать... Сейчас мне больше 50–ти, и я всегда с удовольствием пересматриваю этот артхаусный (не побоюсь этого слова!) фильм, наполненный иносказаниями, ускользнувшими от меня в детстве, скрытым смыслом. Я ловлю каждый жест клоунов, готовящих нам веселый спектакль, который выходит из–под их контроля, превращаясь в жизнь... Каждое слово Бармалея, такое "консервативно–правильное", отображающее собой всю нашу дурь и косность... Если вы просто пришли на этот фильм развлечься, "похавать чипсов", даже не пытайтесь что либо понять. Метафоры фильма требуют отрешенности от того, что вы раньше видели, отключения шаблонов и стереотипов. Это действительно, авторский, многогранный, как бриллиант, лучший фильм Ролана Быкова» (Андрей).

«Отличные актеры и сценарий, не говоря уже о культовых цитатах.:) Да, фильм весьма необычный, много условностей, но, на мой взгляд, не больше, чем в большинстве мюзиклов. Если на них не зацикливаться, прекрасно смотрится и запоминается на всю жизнь» (Аслан).

«Бурлеск, взрыв эмоций, радость и грусть вперемешку, смех и слезы! Шедевр с большой буквы – вот что это за кино! ... Да я бы за один "обход нормальных героев" этому фильму Оскара дала» (Н. Волкова).

«Авторы подурачились. Местами неплохо. Уровень театрального капустника – на шедевр не тянет. Сценарий посредственный, ни одной шутки не запомнилось (кроме про нормальных героев, которые, соответственно...). По сравнению с одногодкой – "Берегись автомобиля" – просто неплохое дилетантское кино. Мне б несколько километров кинопленки и таких главных исполнителей... Можно было чудеса творить» (Гостья).

«Вчера первый раз посмотрел, еле до конца осилил, фильм – бред бредовый. Когда вставки с музыкантами размалеванными были, хотелось переключить, чтоб не видеть и не слышать. А эти вылезания из экрана, потом запрыгивания обратно, зачем оно надо? Актеры кривляются и гримасничают на грани фола» (Гена).

Насреддин в Ходженте. СССР, 1960. Режиссеры и сценаристы: Амо Бек-Назаров, Эразм Карамян (по повести Л. Соловьёва «Очарованный принц»). Актеры: Гурген Тонунц, Мухаммеджан Касымов, Марат Арипов и др. **16,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Амо Бек-Назаров (1892-1965) начинал свою долгую карьеру в кино еще в 1920-х. На его счету больше двух десятков режиссерских работ («Севиль», «Давид-Бек» и др.). Картина «Насреддин в Ходженте» стала его последней работой в кинематографе.

Эразм Карамян (1912–1985) поставил 9 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Лично известен», «Чрезвычайное поручение», «Взрыв после полуночи», все – совместно со Степаном Кеворковым; плюс «Насреддин в Ходженте», поставленный совместно с Амо Бек-Назаровым) вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Приключения смельчака Насреддина (Гурген Тонунц), который бросает вызов эмиру и его приближенным, пользовались немалой популярностью среди зрителей, любящих восточную экзотику и буйство экранных страстей…

Да и сегодня зрители вспоминают об этой картине с удовольствием: «Настоящая восточная сказка: яркая, красочная с блестящими актёрами. Парочка Гонунц – Арипов просто великолепна» (Марк Кириллов).

Литература

Анчаров, М. Добрые чудеса // Советский экран. 1961. № 15. С. 8–9.

Бременер М. Разумное, доброе, вечное… // Искусство кино. 1967. № 3. С. 29–30.

Васильев А. Абсолютный нравственный опыт. 2018. https://chapaev.media/articles/10531

Грин Н. Об «Алых парусах» // Первова Ю. Алые паруса в сером тумане // Грани. 1988. С. 89.

Гурченко Л. Импровизация в миноре // Огонек. 1989. № 14.

Демин В. «Варвара краса – длинная коса» // Спутник кинозрителя. 1971. № 1. С. 7–8.

Долгополов М. Фильм о силе русского народа // Известия. 11.12.1956.

Долинский И. Детское кино // Очерки истории советского кино: В 3 т. Т. 3. 1946–1956. М.: Искусство, 1961.

Долинский М., Черток С. Два фильма по Пушкину // Экран 1966–1967. М.: Искусство, 1967. С.207–213.

Закржевская Л. Мудрость сказки // Искусство кино. 1967. № 3. С. 27–28.

Зеленко Н. Сказание о Сиявуше // Спутник кинозрителя. 1977. № 9. С. 13.

Зоркая Н. Янина Жеймо: светящаяся Золушка Ленфильма // Актеры–легенды Петербурга. СПб, 2004.

Калатозов М. Отчет и выводы об участии советской кинематографии на Международном кинофестивале в Канне (Франция) 20 сентября — 5 октября 1946 года // Искусство кино. 2003. № 9. С. 99–113.

Каптерев С. Казанский Геннадий Сергеевич // Кино России. Режиссер. энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 200–203.

Караганов А. «Огонь, вода и… медные трубы» // Спутник кинозрителя. 1969. № 1. С. 14–15.

Кисунько В. Правдивость сказки // Искусство кино. 1964. № 8. С. 44-46.

Кичин В. Мудрые джины из мира фантазии // Вечерний Свердловск. 1967. 13.05.1967.

Ковалов О. Дети Маркса и доктора Сальватора // Игнатенко А., Гусак В. К вопросу об Ихтиандре. СПб.: Ленинград. изд–во, 2011.

Кудрявцев С. «Вечера на хуторе близ Диканьки». 6.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/495536.html

Кудрявцев С. Историко–эпическая фантазия. 19.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/530335.html

Львов С. Непонятые сказки // Искусство кино. 1970. № 7. С. 31–39.

Львовский М. Мастер // Кино и дети. М.: Искусство, 1971.

Львовский М. Правда сказки // Искусство кино. 1966. № 2. С. 11–14.

Мазин В., Туркина О. Лов перелетных означающих: Старик Хоттабыч // Moscow Art Magazine.2001. № 36. http://moscowartmagazine.com/issue/84/article/1844

Нефедов Е. «Айболит–66» // All of Cinema. 28.03.2017. http://allofcinema.com/aybolit–66–aybolit–66–1967/#ixzz6PhooZ9la

Нефёдов Е. «Приключения Али–Бабы и 40 разбойников» // All of Cinema. 07.03.2017. http://allofcinema.com/priklyucheniya–ali–babyi–i–soroka–razboynikov–alibaba–aur–40–chor–1979/#ixzz6C32Zd5m3

Нехорошев Л. «Золотые рога» // Спутник кинозрителя. 1973. № 1. С. 7–8.

Нехорошев Л. «Руслан и Людмила» // Спутники кинозрителя. 1973. № 1. С. 3–4.

Орлов В. Правда и ее подобие // Советский экран. 1966. № 3. С. 2–3.

Павлов А. «Марья–искусница» // Советский экран. 1960. № 3. С. 10–11.

Павлова М.И. Илья Фрэз. М.: Искусство, 1985.

Парамонова К.К. Александр Роу. М.: Искусство, 1979.152 с.

Парамонова К.К. В зрительном зале — дети. М.: Искусство, 1967.

Писаревский Д. Рустам и Сухраб // Спутник кинозрителя. 1973. № 8.

Рассадин С. Сказка без сказки // Советский экран. 1972. № 18. С. 4–5.

Рубинштейн С. Заметки редактора // Кино и дети. М.: Искусство, 1971.

Сарнов Б.М. Добрый человек из Сезуана и добрый доктор Айболит // Искусство кино. 1967. № 3. С. 18–22.

Соболев Р. «Приключения Али–Бабы и 40 разбойников» // Спутник кинозрителя. 1980. № 5.

Спутницкая Н.Ю. Быков Роланд Анатольевич // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 91–94.

Спутницкая Н.Ю. Птушко. Роу: мастер–класс российского кинофэнтези. М.–Берлин: Директ–Медиа, 2018. 371 с.

Сухаревич В. Сказка и жизнь // Известия. 14.06.1961.

Филимонов В. Ершов К.В. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 174–177.

Ханютин Ю. И не зацвела ивовая корзина // Литературная газета. 22.08.1961.

Хохлова Е. Кошеверова Н.Н. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 246–248.

Цимбал С. Каиново царство… // Искусство кино. 1963. № 8. С. 79-81.

Шепотинник П. «Морозко» // Открытый Российский кинофестиваль / Ред. В. Козлов. М., 1996. С. 66.

Шкловский В. Заря на парусах // Литература и жизнь. 13.09.1961.

Щербаков Е. Посмотрите на себя со стороны // Искусство кино. 1963. № 9.

Самые кассовые советские фильмы фантастического жанра

Человек–амфибия. СССР, 1962. Режиссёры Владимир Чеботарев, Геннадий Казанский. Сценаристы: А. Гольбурт, А. Каплер, А. Ксенофонтов (по роману А. Беляева). Актёры: Владимир Коренев, Анастасия Вертинская, Михаил Козаков, Николай Симонов и др. Композитор Андрей Петров. **65,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Геннадий Казанский (1910–1983) известен многими своими работами в кинематографе: за свою творческую карьеру он поставил 16 фильмов, часть из которых вошли в тысячу самых популярных советских кинолент («Горячее сердце», «Старик Хоттабыч», «Человек–амфибия», «Музыканты одного полка», «Угол падения», «Грешный ангел»). Главным его хитом был, конечно, «Человек–амфибия» (65,5 млн. зрителей), но и «Старик Хоттабыч» тоже собрал немалую аудиторию.

Режиссер Владимир Чеботарев (1921–2010) за свою творческую карьеру тоже поставил 16 фильмов, шесть из которых («Человек–амфибия», «Как вас теперь называть?», «Крах», «Алмазы для Марии», «Выстрел в спину», «Дикий мед») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Экранизация фантастического романа Александра Беляева, сделанная режиссерами Геннадием Казанским и Владимиром Чеботаревым, имела огромный успех у зрителей. Прав Денис Горелов: «встреча бывалого сказочника, режиссера «Хоттабыча» Казанского и склонного к авантюрным похождениям научпоповца Чеботарева была поистине исторической. Только этому тандему было по силам слить искристые подводные балеты и акробатические кульбиты с крыши на крышу, дуэли батисфер с жемчугодобывающими шхунами и хитрые побеги с близнецовым грузовиком–подставой, по–уэллсовски снятые кафедральные соборы и горячие средиземноморские танцы a la «Горький рис»; ассирийский профиль Вертинской, неаполитанские скулы Коренева, кастильскую бородку Козакова и скандинавский овал Владлена Давыдова; неореализм, аквапарк и оперетту «Вольный ветер» (Горелов, 2018).

Однако вопреки успеху фильма у 65 млн. зрителей советские кинокритики встретили «Человека–амфибию» враждебно.

К примеру, кинокритик Андрей Зоркий (1935–2006) писал: «Вместо живой стихии океана, повелителем и пленником которой был Ихтиандр, — этакая немыслимая красота моря, где плавают Ихтиандр и Гуттиэре, облачённые в эффектные костюмы, напоминающие серебряные обертки от шоколадных конфет. Что ж, и игра актёров гармонирует вполне сему пёстрому зрелищу. Нельзя без иронии глядеть на М. Козакова (Педро Зурита), мрачно играющего нечто предельно отрицательное и в высшей степени не существующее на земле, на Вл. Давыдова (Ольсен), которому приходится воплощать загадочный образ гонимого журналиста. Нельзя без сожаления глядеть на А. Вертинскую, которая не сумела стать ни гриновской Ассолью („Алые паруса“), ни беляевской Гуттиэре» (Зоркий, 1962).

С Андреем Зорким был полностью согласен и еще один известный медиакритик тех лет – Станислав Рассадин (1935–2012), уверяя, что о «Человеке–амфибии» «можно было бы написать даже фельетон — слишком много в нем довольно элементарных накладок и самых незамысловатых банальностей. … Подводные съёмки и вправду безупречны, … но фальшь всего образного строя фильма, его легковеснейшая красивость настраивают на несерьёзное восприятие всего, что делается на экране, — даже того, за чем стоит следить, чем стоит восхищаться. Всё–таки даже самых замечательных технических новшеств мало для того, чтобы создать художественное произведение» (Рассадин, 1962: 7).

Еще один известный советский литературовед и кинокритик Борис Галанов (1914–2000) был убежден, что «успех вполне ремесленнического фильма „Человек–амфибия“, фильма, в котором нет ни настоящей красоты, ни хорошего вкуса, зато есть масса красивости и безвкусицы, вызывает не только огорчение и досаду. Успех этот заставляет призадуматься о судьбах жанра» (Галанов, 1962: 8).

Не менее резким был и вердикт Виктора Ревича (1929–1997): «О чем роман А. Беляева? О трагедии Ихтиандра, о крушении иллюзий одиночки–ученого в обществе дельцов и торгашей. А каковы идеи фильма? Политические сведены к удручающей прямолинейности, художественные – к мелодраматическому любовному треугольнику и безвкусным тарзаньим прогулкам Ихтиандра по крышам» (Ревич, 1968: 83).

Вот он – типичный во всей своей красе внежаноровый подход идеологизированной социалистической кинокритики, когда от экзотического фольклорно–сказочного сюжета, замешанного на яркой мелодраматической истории, требуют классово–политических выводов!

Как верно подметил Д. Горелов, экранизация «Человека–амфибии» стала «первым суперблокбастером послесталинской эры. Такого обвала киносеть еще не видывала ... Случись грамотному продюсеру увидеть тот океан золота, что принес фильм об амфибии… Но Чеботарев с Казанским жили в диком, уродливом, безжалостном мире свободы, равенства и братства, где прибыль ничто, а штучное мастерство не ко двору. У дуэта поэтов–фантастов отняли легкие, посмеялись над жабрами и выплеснули вместе с их рыбой–ребенком в мировой океан. Критика выбранила их за легковесность и аттракционность в святой теме борьбы с капиталом… «Советский экран» впервые нагло сфальсифицировал результаты своего ежегодного читательского конкурса, отдав первенство серой и давным–давно дохлой драме… «Амфибию» задвинули аж на третье место, снисходительно пожурив читателей за страсть к знойной безвкусице» (Горелов, 2001).

В конце XX века кинокритик Андрей Шемякин (1955-2023), на мой взгляд, совершенно справедливо писал, что «оценивая «Человека–амфибию», критика невольно выступила в роли адвоката дьявола. Она–то долбала ленту за низкий вкус и примитивность постановки, а фактически обрушилась на одну из первых попыток создания полноценного зрительского кино после 30–х, свободного от диктата идеологии, но почти неотличимо с нею схожего. Критика тогда поддержала совсем новое явление — нарождавшееся авторское кино, увидев в кино массовом призрак оного диктата и нечаянно спутав причину со следствием. Но не потому ли так труден был последующий путь мирового кино (вспомним мытарства В. Мотыля и Г. Полоки), что его обновление означало бы реальное освобождение мифов от предписанного Государством содержания, в то время как эволюция авторского кино, при всей условности такого разграничения, показала не только возможности, но и границы развенчивания мифа индивидуальными средствами? Может, именно поэтому так тяжело возрождать у нас жанровое кино ... , что не угаданы и не оформлены реальные массовые иллюзии» (Шемякин, 1992).

В 1997 году о феномене «Человека–амфибии» писал один из самых ярких кинокритиков 1980–х – 1990–х Сергей Добротворский (1959–1997), который подчеркнул связь фильма «Человек–амфибия» с мотивами книг и экранизаций Александр Грина: «Не менее экзотичной средой, чем облака или толща вод, для советского кино была заграница. Конструируя ее, советское кино всегда садилось в лужу. Париж, снятый во Львове, или Таллин, загримированный под Берлин, неизменно выдавали рукоделие и кустарщину. «Человек–амфибия» оказался в числе немногих фильмов, где заграница получилась без поддавков и стильно. Южный портовый город, темно–синее небо, яркое солнце и пыль, уличные жаровни и маленькие лавочки, почти пахнущие с экрана ванилью, имбирем и табаком, не были потугами на копию асфальтовых джунглей или тщетной попыткой подглядеть в щелочку железного занавеса. Марсель, Алжир, Лиссабон? Может быть, Маракайбо или Джорджтаун? Или Касабланка? А вернее всего Зурбаган — столица мечты, призрачный город, придуманный и нанесенный на карту 1960–х Александром Грином.

В экранном варианте «Человека–амфибии» Грин как будто и впрямь переписал Беляева. И не только потому, что сыгравшая Гуттиэре Анастасия Вертинская за год до этого снялась в роли Ассоль из «Алых парусов»… Беляев сочинял социальные утопии, Грин придумывал утопии чувствительные. То есть позволял чувствам стать тем, чем они могли бы быть, окончательно порвав с реальностью. В начале 1960–х два мифа срослись воедино. Романтическая история прекрасного чужака, отшельника и изгоя стала не менее романтической историей любви, оглушительной мелодрамой с фантастическим допуском. Задолго до мыльных опер в ней были причудливая тропическая среда, море, солнце, ловцы жемчуга, ночные кабаки, классная баллада Андрея Петрова о том, что «лучше лежать

на дне» и знаменитые буги–вуги «Эй, моряк, ты слишком долго плавал!» (Добротворский, 1997).

Киновед и режиссер Олег Ковалов полагает, что «сквозной внутренней темой искусства советской «оттепели» … стало исследование драматической, а то и трагедийной судьбы идеалиста – нравственно совершенного человека, которого угораздило появиться в несовершенном и безнравственном мире. Фильм «Человек–амфибия», снятый в жанре фантастической феерии, по–своему и самым неожиданным образом выразил этот ведущий мотив советского искусства конца 1950–х — начала 1960–х годов» (Ковалов, 2014: 7–8).

Так или иначе, но «Человек–амфибия» с его гуманистической концепцией и созвучными времени размышлениями о стране свободных (внутренне свободных, о чём не могли напрямую сказать режиссёры), об ответственности за человеческую жизнь и его судьбу стал одним из символов только что начавшейся кратковременной эпохи «оттепели». И, конечно же, фильм «Человек–амфибия» (1961) стал одной из первых ласточек жанра «экологической фантастики» отечественного экрана. В весьма зрелищной форме здесь была заявлена тема ответственности учёного за свои открытия.

И ещё: как квинтэссенция мифологических и сказочных структур, фильм «Человек–амфибия» удачно соответствует пропповским (Пропп, 1976; 1998) аналитическим подходам к медиатекстам (Федоров, 2008: 79–87).

Отклики современных зрителей фильма «Человек–амфибия» подтверждают, что его авторы счастливо угадали секреты предпочтений аудитории:

«Очень люблю этот фильм с его магической атмосферой. Сколько лет прошло, технически операторская работа претерпела революционных изменений, а смотрится на одном дыхании. Да, необычайно красочная цветопередача. Актеры, море и удивительная музыка – все вместе сложилось в неповторимую картинку. Не говоря уже о том, как приятно посмотреть на таких молодых и таких красивых Вертинскую и Коренева. На фоне всего этого современная версия–сериал просто пошлятина» (Лика).

«Фантастический фильм. Сколько лет прошло, а лучше этого фильма в этом жанре ничего не было. Умопомрачительно красивые герои – Коренев и Вертинская. Потрясающе красивые съемки – природа и подводный мир. Фильм на века, настоящий шедевр кинематографии» (Анна).

«Чудо! Сказка для взрослых! Море, солнце, скалы… Главный герой с чистой, неиспорченной, глубокой душой. Гордая красавица героиня. Влюблённый в героиню злодей… Классический любовный треугольник. И пусть немножко наивно, преувеличено, но – великолепно!» (Анастасия).

«В детстве замечательный фильм "Человек–амфибия" на меня произвел очень сильное впечатление – "морской дьявол", ловцы жемчуга, уникальный подводный мир, костюмы, латиноамериканские танцы, музыка. Понравился так, что я его ходил смотреть в кинотеатр несколько раз. А когда появился диафильм "Человек–амфибия" подолгу крутил его на фильмоскопе. С большим удовольствием смотрю фильм и сейчас. Песня "Эй, моряк, ты слишком долго плавал" мгновенно стала популярной. Она звучала из всех окон. Ее переписывали друг у друга на магнитофоны. Еще началось увлечение плаванием в ластах. А узкие белые брюки, как у Ихтиандра, стали входить в моду» (Андрей).

«Я этот фильм знал буквально наизусть! Первый раз я увидел его в третьем классе… Я вёл счёт, сколько раз мне удалось посмотреть этот фильм – после двадцати бросил… Я в кинотеатр приходил с фотоаппаратом и снимал самые интересные кадры. … В 1971 году посчастливилось купить пластинку с музыкой из этого фильма – я её просто запилил. Но хранится до сих пор! Фильм, конечно, у меня теперь есть на диске, стоит на полке на почётном месте. … Короче, я был тихо помешан на этом фильме… И вот моё официальное мнение: этот фильм – высшее достижение киноискусства в жанре романтического кино! Такого больше нет и не будет! Вот в этом секрет его успеха» (Анти).

Заклятие долины змей. СССР–Польша–Вьетнам, 1988. Режиссер Марек Пестрак. Сценаристы: Владимир Валуцкий, Марек Пестрак, Войцех Нижиньски (по фантастической повести Роберта Стрэттона (псевдоним Веслава Гурницкого) «Хобби доктора Травена»). Актеры: Кшиштоф Кольбергер, Эва Салацка, Роман Вильхельми, Сергей Десницкий и др. **32,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Любопытно, что вторым по массовому успеху советским (правда, поставленным совместно Польшей и Вьетнамом) фантастическим фильмом стал «Заклятия долины змей», вышедший на экраны через 26 (!!!) лет после бесспорного лидера отечественной кинофантастики – «Человека–амфибии» – и собравшим уже вдвое меньшую аудиторию.

Успех в СССР «Заклятия долины змей», где откровенно использовались ключевые мотивы приключенческого фэнтази Стивена Спилберга об Индиане Джонсе, был вполне закономерным, так как советский кинопрокат 1988 года еще не был насыщен голливудской продукцией, а видеомагнитофоны еще не стали обязательной принадлежностью каждой семьи.

Прав кинокритик Евгений Жарков: «Заклятие долины змей» — «типичный низкобюджетный «ответ Голливуду»… На тех, кто видел этот «шедевр» совместного советско–польского творчества непосредственно в конце восьмидесятых, фильм навевает стойкое чувство ностальгии. Современному же поколению зрителей картина покажется невероятно скучной и ужасающе дилетантской. … Спецэффекты даже трудно назвать этим словом, ибо они скорее вызывают здоровый смех, чем восхищение. … Это я с позиции времени и места рассуждаю, ибо мальчишкой, сидя в кинотеатре, «Заклятие долины змей» я воспринимал, как исключительно интересное и увлекательное зрелище. Теперь, когда мне есть с чем сравнить, и я не имею в виду нынешние высокотехнологичные опусы, а картины тех же лет, только производства США, Англии и Франции, нелепость «Заклятия долины змей» очевидна. Пословица гласит, что на безрыбье и рак — рыба» (Жарков, 2010).

С этим мнением о фильме «Заклятие долины змей» полностью согласен и кинокритик Алексей Грибанов, резонно считающий, что «спецэффекты — главная беда и главная фишка фильма. Участвовавший в работе над кинокартиной «первый польский специалист по спецэффектам» Януш Крол сетовал на то, что из–за скромного бюджета удалось реализовать далеко не все задумки. Так, смешной картонный змей должен был быть летающим драконом. Марек Пестрак упрекал в интервью советских специалистов за плохие декорации пещеры, совершенно не соответствующие первоначальному замыслу» (Грибанов, 2014).

Тот же Алексей Грибанов поведал читателям и о том, что «возможно, на «Долину змей» и в самом деле было наложено какое–то заклятие, но сейчас из исполнителей главных ролей в живых не осталось никого. Роман Вильгельми умер в пятьдесят пять от рака печени, Кшиштоф Кольбергер после долгой болезни скончался в шестидесятилетнем возрасте. Но наиболее страшно и трагично оборвалась жизнь Евы Салацкой: женщина–мечта советских среднеклассников умерла в возрасте сорока девяти лет от анафилактического шока, вызванного укусом осы» (Грибанов, 2014).

Зрители XXI века относятся к этому фильму как к продукту докомпьютерной эпохи, рассчитанному на почти не знакомых с западной фантастической продукцией советских кинозрителей:

«Люди восьмидесятых вовсе не были избалованы подобными сюжетами, каждый подобный фильм проходил на ура, при переполненных залах. До эпохи видеосалонов оставалось еще года два, ни о каких «Звездных войнах», тем более об «Индиане Джонсе» мы и знать не знали, и ведать не ведали. На чем, конечно, и сыграли авторы этого пусть местами спорного, но я считаю, очень достойного фильма… В зале ни одного свободного места! Сказать какое впечатление произвел на меня фильм тогда, это не сказать ничего. Временами я, тринадцатилетний, прятался за кресло, так было страшно, так было захватывающе! А эти сцены в подземелье! Змей казался таким естественным, какой там картон! Сцена мутации вообще привела в состояние животного ужаса! Это позже уже будучи взрослым я смотрел его конечно уже с улыбкой, но до сих пор этот фильм один из моих самых любимых» (А. Поздеев).

«Ну, и пусть многое сделано непрофессионально и сейчас кажется смешным, зато фильм было интересно смотреть! Ведь в то время провинция не была избалована кассовым кино, просто смотрели, сопереживали!» (Вика).

«Помню, смотрел, когда лет восемь мне было… Запомнился. Неплохой приключенческий хоррор с элементами фантастики. Конечно, сейчас он смотрится уже не так, но давящая атмосфера джунглей и подвалов подземного храма смотрится до сих пор как–то устрашающе, и музыкальное сопровождение очень неплохо подобрано. Конечно, грубые комбинированные съемки и смехотворное чучело чудовища из папье–маше –

реальная недоработка. Но это при учете, что фильм все–таки снят не в Голливуде, а нами и поляками» (Энер).

Гиперболоид инженера Гарина. СССР, 1966. Режиссер Александр Гинцбург. Сценаристы Александр Гинцбург, Иосиф Маневич (по одноименной повести Алексея Толстого). Актеры: Евгений Евстигнеев, Всеволод Сафонов, Михаил Астангов, Наталья Климова, Владимир Дружников, Михаил Кузнецов, Юрий Саранцев, Павел Шпрингфельд, Бруно Оя и др. **20,8 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Гинцбург (1907–1972) начинал свою творческую карьеру кинооператором. На его счету были съемки таких знаменитых фильмов, как, например, «Валерий Чкалов» и «Два бойца». В 1953 году он дебютировал в качестве режиссера, но далее успел поставить только три полнометражных игровых фильма, из которых только одному – экранизации фантастической повести Алексея Толстого «Гиперболоид инженера Гарина» – удалось войти в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Фильм «Гиперболоид инженера Гарина» вышел во всесоюзный прокат в феврале 1966 года и сразу стал популярным у зрителей, особенно у любителей фантастики и остросюжетного кино.

Однако кинопресса отнеслась к этой, на мой взгляд, незаурядной экранизации в целом негативно.

К примеру, кинокритик Валентина Иванова (1937–2008) негативно она отозвалась о «Гиперболоиде инженера Гарина»: «Мы увидели поразительное в своей унылой дотошности зрелище. ... Только в финале фильма, в длинной панораме пустынного острова с двумя слоняющимися по нему жалкими фигурками почти дикарей... только в этом финале на минуту проглянуло что–то от толстовского уничтожающего сарказма. Проглянуло и... И в зале зажегся свет» (Иванова, 1968: 199–200).

Кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997) сначала подошел к фильму А. Гинцбурга под идеологическим углом: «В романе А.Толстого «Гиперболоид инженера Гарина» великолепно переданы эпоха 1920–х годов, мироощущение писателя, вставшего на сторону молодой революционной страны. В «Гиперболоиде» наиболее сильна не научная, а социальная стороны: механика буржуазных взаимоотношений, биржевой игры, капиталистической морали и экономики. Но как раз социальная сторона начисто выпала из одноименного фильма, осталась опять–таки упрощенно детективная» (Ревич, 1968: 83).

Но потом, через 16 лет, убрав из своего текста идеологический пафос, Всеволод Ревич вновь подчеркнул, что «несмотря на редкостный по звучности имен актерский состав, фильм не удался. Была совершена типичная ошибка экранизаторов больших произведений прозы. Стремление не упустить основные сюжетные ходы приводит к беглости – мелькнул персонаж, пролетело событие – и дальше, дальше, скорее; экранного времени не хватает, чтобы всмотреться в лица, разобраться в сути событий» (Ревич, 1984).

Нынешние зрители оценивают «Гиперболоид инженера Гарина» гораздо позитивнее:

«Отличный фильм! Видел в детстве, самые лучшие впечатления по сей день. Отличная постановка. А какой звездный состав! Именно такие фильмы надо показывать нашим детям. Золотой фонд нашего кино» (А. Гарсия).

«Фильм режиссера Гинцбурга снят более тонко и тщательно, чем сериал "Крах инженера Гарина" по этому же роману А.Толстого. Гинцбург намеренно снимает в 60–е годы фильм в традициях 20–х–30–х годов, с благородными героями, коварными злодеями, обольстительными красотками, злобными капиталистами... Это отлично передают и актеры и оператор Рыбин, который снимает черно–белую ленту со светом и тенью, тонами, полутонами – как в старых добрых фильмах. ... Сериал Квинихидзе тоже очень хорош, но этот фильм ближе к первоисточнику» (А. Гребенкин).

Человек–невидимка. СССР, 1985. Режиссер Александр Захаров. Сценаристы Александр Захаров, Владлен Кагарлицкий (по мотивам одноимённого романа Герберта Уэллса). Актеры: Андрей Харитонов, Ромуальдас Раманаускас, Леонид Куравлёв, Наталья

Данилова, Олег Голубицкий, Нина Агапова, Виктор Сергачёв, Юрий Катин–Ярцев, Эммануил Геллер и др. **20,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Захаров начинал свою творческую деятельность как художник–мультипликатор и художник–постановщик. В игровом кино у него есть только одна полнометражная режиссерская работа – экранизация фантастического романа Герберта Уэллса «Человек–невидимка».

Если бы этот фильм вышел лет на 10–20 раньше, его, несомненно, ожидал бы куда больший успех, но в прокате 1985 года «Человек–невидимка» (в отличие, например, от «Человека–амфибии») сумела привлечь в кинозалы «всего» двадцать млн. зрителей, существенно отстав не только от самой кассовой советской ленты 1985 года – комедии «Самая обаятельная и привлекательная», но и от «Черной стрелы» с «Зимней вишней». Не помогла даже огромная популярность в те годы исполнителя главной роли Андрея Харитонова (1959–2019)...

Мнения сегодняшних зрителей о «Человеке–невидимке» существенно расходятся:

«Фильм отвратителен. ... Господа, вы читали роман Герберта Уэллса? ... Ну, я вам доложу и бездарь же этот режиссёр Захаров! Превратить талантливейший роман в полную чепуху. ... Начисто тупой, бездарный сценарий не спасли даже талантливые актёрские работы» (Арсений).

«Мой любимый фильм. Считаю его малоизвестным незаслуженно (наверно, для ценителей). Сюжет интереснее, чем в книге. Прекрасные актёры, крупные планы, музыка. Красивый "живой" фильм – видно, что сделано с душой и любовью» (Ильяс).

«Во время просмотра фильма не покидает чувство страха, ... а концу сменяется чувством полного отчаяния. В этом фильме прекрасно показана трагедия непонятого обществом человека, опередившего своё время, шокирует сила научного знания, находящегося в руках алчного и корыстного человека. Прекрасно играют актёры» (Илья).

Через тернии к звёздам. СССР, 1981. Режиссер Ричард Викторов. Сценаристы Кир Булычёв, Ричард Викторов. Актеры: Елена Метёлкина, Вадим Ледогоров, Надежда Семенцова, Александр Лазарев, Александр Михайлов, Борис Щербаков, Игорь Ледогоров, Игорь Ясулович, Владимир Фёдоров, Глеб Стриженов, Вацлав Дворжецкий, Евгений Карельских, Улдис Лиелдидж, Людмила Нильская, Елена Фадеева, Валерий Носик и др. **20,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Ричард Викторов (1929–1983) поставил 11 полнометражных игровых фильмов, четыре из которых («Любимая», «Переступи порог», «Впереди крутой поворот», «Через тернии к звездам») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент.

При этом любопытно проследить, что за первый год демонстрации в кинотеатрах наибольшее количество зрителей набрали у Р. Викторова не его зрелищные фантастические ленты, а истории на современном материале «Переступи порог» (школьная тема), «Впереди крутой поворот» (криминальная тема). Однако с течением времени бытовые картины Ричарда Викторова в зрительском сознании отошли на второй план, а интерес к его «космическим» фильмам остается до сих пор (о чем, в частности, говорит и созданная в 2001 году оцифрованная и переработанная версия ленты «Через тернии к звездам»).

Советская кинопресса отнеслась к фильму «Через тернии к звездам» весьма доброжелательно.

В год премьеры литературовед Светлана Истратова писала в журнале «Искусство кино»: «Показывая жизнь на Земле и Дессе, Викторов ставит в своей картине дилемму разума и невежества, рачительности и легкомыслия по отношению к самому главному – человеческой жизни. Если бы гуманоиды на Дессе были ответственны за свое будущее, они бы не уподобились в конце концов живой массе..., не утратили бы способность думать и бороться. В сущности, модели высокоцивилизованной Кассиопеи, жители которой поголовно превращены в самодовольных роботов, и деградировавшей, опустошенной Дессы похожи. Оглупленная толпа так же легко управляема, как и послушные роботы. Человеческий разум без опоры на живое чувство и высокую нравственность может привести

мир к не менее страшной катастрофе, чем его противоположность – отсутствие разума, бездумность, порождающая безответственность. ... Размышления мастера о взаимоотношениях человека и среды, обитателях разных планет непосредственно связаны с главной идеей его научно–фантастических фильмов – идеей интернационального гуманизма, утверждающей прерогативу добра и справедливости в любом общении и контактах разумных существ» (Истратова, 1983: 51–52).

Кинокритик Андрей Плахов в своей рецензии в журнале «Советский экран» тоже хвалил этот фильм, заметив, правда, что «попытки же как–то заземлить «одиссею XXIII века», обытовить облик космических аргонавтов, оживить современным жаргоном их диалог, встречают, особенно во второй части фильма, ощутимое «сопротивление материала» (Плахов, 1981: 4).

В этом был согласен с А. Плаховым и кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997): «В первой части мы ощущаем философский замах, ... а вторая ... часть более утилитарна» (Ревич, 1981: 15).

Уже в XXI веке кинокритик Евгений Нефедов посчитал, что «взрослая» ... научно–фантастическая постановка Ричарда Викторова ... заметно уступила его детско–подростковым картинам: «Москве–Кассиопее» (1974) и «Отрокам во Вселенной» (1975). ... Тем не менее, вести речь о творческой неудаче и намекать на конъюнктурность в присуждении Государственной премии СССР было бы, мягко говоря, несправедливо. ... Викторову с соратниками можно адресовать упрёки относительно не слишком удачных решений (допустим, робот Глаша выглядит избыточно комичным), но пафос произведения в целом сегодня видится ещё актуальнее» (Нефедов, 2017).

Среди зрительской аудитории поклонников у фильма «Через тернии к звездам» немало и в XXI веке:

«Очень люблю «Через тернии к звездам». Смотрю много лет. Особенно интересно в то время было смотреть фантастику – фильмы про космос, про другие планеты за пределами нашей галактики. Такая, не передать, восхитительная музыка, показано звездное небо. ... Финал фильма очень трогательный... Очень рад, что с Туранчоксом и со всеми его слугами, захватившими планету, было покончено. ... На планете вновь появилась жизнь» (Валера).

«Замечательный фильм, который мне, в свое время, "снес голову", в мои–то семь лет. Уже впоследствии, удивлялся, скольких трудов и инфарктов, стоило снять этот фильм – то бассейн не давали для съемок невесомости, то не разрешали снимать лысую Нийю: дескать, мы в Афганистане воюем, а вы лысую девушку снимаете (правда, не вижу связи этих двух событий) (Мак).

И как обычно – среди зрителей есть любители ловить авторов фильма на разного рода бытовых «погрешностях»:

«Фильм очень зрелищный, смотрится с интересом, но, к сожалению, в нем имеются весьма очевидные ляпы. Так, например, профессор Иванова погибает от пули, выпущенной из обыкновенного пистолета. Но на ней же скафандр с закрытым шлемом! Судя по всему, цивилизация Дессы отстает от Земли (да еще экологическая катастрофа), так неужели же земные скафандры так плохо защищены даже от простой пули? Явный прокол» (Мирьям).

Долгие годы расхожим штампом отечественной прессы было утверждение, что космическая фантастика, предназначенная для детской аудитории (эти фильмы в основном снимал режиссер Ричард Викторов) была суперпопулярна в советском кинопрокате. В сети назывались цифры свыше 20 миллионов зрителей. Однако статистические данные Госкино СССР за 12 месяцев демонстрации в кинотеатрах показывают, что это не так. Цифры посещаемости «детской кинофантастики» в реальности довольно скромные: «Отроки во вселенной» (СССР, 1975): 10,6 млн. зрителей, «Москва-Кассиопея» (СССР, 1974): 7,2 млн. зрителей, «Большое космическое путешествие» (СССР, 1975): 7,1 млн. зрителей, «Комета» (СССР,1984): 2,2 млн. зрителей (все цифры приведены за первый год демонстрации в кинопрокате по данным Госкино СССР). И только у фильма «Через тернии к звёздам» (СССР, 1981) показатели, в самом деле, неплохие: 20,5 млн. зрителей, но опять-таки не доказывающие супер-популярность.

Эти фильмы были популярны в кинозалах, у детской аудитории (многие дети смотрели их по нескольку раз). Но не супер-популярны. Супер-популярность пришла к ним из-за ТВ показов. Так что, скорее всего, миф о необычайной популярности в кинотеатрах

1970-х-1980-х сформировался из-за последующих многократных телевизионных показов этих лент.

Космический рейс. СССР, 1936. Режиссер Василий Журавлев. Сценарист Александр Филимонов. Актеры: Сергей Комаров, Василий Ковригин, Николай Феоктистов, В. Гапоненко, Ксения Москаленко, Сергей Столяров и др. **20,0 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Василий Журавлев (1904–1987) поставил 14 полнометражных игровых фильмов, шесть из них («Космический рейс», «Граница на замке», «Пятнадцатилетний капитан», «Черный бизнес», «Морской характер» и «Человек в штатском») вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

К сожалению, после фильма «Космический рейс» (его консультировал сам К. Циолковский) Василий Журавлев больше не возвращался к фантастическому жанру, предпочитая приключенческие и детективные картины.

Как писал киновед Сергей Каптерев, «хотя сценарий… был построен на приключенческой интриге, в отличие от других удачных фильмов Журавлева, она отступила на второй план: именно аккумуляция впечатляющих деталей будущей земной жизни (в основном переданной футуристическими архитектурными макетами), межпланетного путешествия и высадки на Луну стала главной особенностью и главным успехом «Космического рейса» (Каптерев, 2010: 182).

Значимость технической стороны «Космического рейса» подчеркивал и киновед Андрей Вяткин: «Научная сторона фильма была почти безупречной. Кроме устаревших деталей (старт с эстакады, противоперегрузочные ванны), все остальное впечатляет и сегодня. ... Ну, а художественный уровень был намеренно занижен ("чтобы не вытеснять науку"). Штамп громоздился на штамп: конфликт новатора и консерватора, непременный космический пассажир–"заяц" и т.п. Но главное — дух эпохи, наивной веры в сказочный коммунизм был сохранен. Ракетоплан взлетал над Москвой будущего, смоделированной по тогдашним передовым эскизам — с Дворцом Советов на месте Храма Христа Спасителя и прочими небоскребами» (Вяткин, 2003).

В любом случае значимость «Космического рейса» для развития советской кинофантастики трудно переоценить. После более упрощенной по подаче материала «Аэлиты» Якова Протазанова это был существенный технологический рывок вперед…

Зрители с удивлением открывают для себя этот фантастический фильм и сегодня:

«Самый лучший шедевр из фантастических картин, снятых в СССР» (Михаил).

«Великолепный фильм, по технике он похож на "Новый Гулливер" и "Приключения Буратино", фильмы 1930–х годов с совмещением в кадре живых актёров и кукол. После этого ничего похожего не снимали! Конечно, наив в отношении техники полёта и проч., но как смотрится!» (С. Семин).

«Поражает, как технически хорошо сделан космос, в некоторых более поздних советских фантастических фильмах вместо космоса все равно видишь натянутое полотно с лампочками. Великолепны проходы астронавтов по луне, хотя в иных местах сильно заметно, что мультипликация, особенно когда совершают прыжки, интерьеры астролета и лунные пейзажи. Я бы поставил этот фильм в один ряд с великолепной «Планетой бурь» (Александр П.).

Небо зовет. СССР, 1959. Режиссеры Александр Козырь, Михаил Карюков. Сценаристы: Евгений Помещиков, Алексей Сазонов, Михаил Карюков. Актеры: Иван Переверзев, Александр Шворин, Константин Барташевич, Гурген Тонунц и др. **20 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Александр Козырь (1903–1961) успел поставить только три фильма, последний из которых – фантастический фильм о космических полетах «Небо зовет» – вошел в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Бывший кинооператор **Михаил Карюков (1905–1992) как режиссер** поставил только два фильма – «Небо зовет» и «Мечте навстречу». К сожалению, вскоре после премьеры фильма «Мечте навстречу» (1963) М. Карюков вышел на пенсию и фильмов, увы, больше не снимал.

В год выхода фантастического фильма «Небо зовет» во всесоюзный прокат журнал «Искусство кино» откликнулся на него одобрительной рецензией, где, правда, обращалось внимание и на недочеты картины, ибо «такое количество приключений и драматических перипетий само по себе не вызывает возражений, однако, видимо, вследствие недостатка метража последний эпизод сделан скороговоркой. Очевидно, целесообразно было бы исключить путаный и малопонятный сон американца Верста и за счет этого несколько развить роль Сомова… Итак, несмотря на недостатки, фильм «Небо зовет» законно вызывает большой интерес молодого зрителя. Споры, возникающие вокруг фильма, и критика его технической стороны только показывают, как насущно необходимы кинофильмы научно-фантастического жанра и какое большое воспитательное значение они могут иметь. Новый фильм Киевской студии — еще далеко не завоевание космоса советской кинематографией, но, бесспорно, шаг на этом пути» (Филимонов, 1959: 84).

После успешной премьеры фильма «Небо зовет» его купил известный американский продюсер и режиссер Роджер Корман и поручил Френсису Форду Копполе перемонтировать и переозвучить эту ленту.

Ф.Ф. Коппола не только перемонтировал и вырезал «коммунистическую пропаганду», но и добавил эпизод с марсианскими монстрами. В 1962 году эта картина была выпущена в американский прокат под названием «Битва за пределами Солнца» (Battle Beyond the Sun).

Фрагменты фильма «Небо зовет» были вставлены в другой «американский» фильм, смонтированный Питером Богдановичем – «Путешествие на планету доисторических женщин» (*Voyage to the Planet of Prehistoric Women,* 1968), основой которого стал другой советский фантастический фильм – «Планета бурь» (1962).

Существует мнение, что в знаменитом фильме Стэнли Кубрика «2001: Космическая одиссея» (1968) использовались технические решения из фильма «Небо зовет».

Зрители и сегодня с жаром обсуждают фильм «Небо зовет»:

«Удивительный, можно сказать – уникальный для своего времени фильм, времени космической романтики и политической оттепели, когда казалось, что всё уже близко – и коммунизм, и первые марсианские рейсы!» (Ильяс).

«Весь эпизод из этого фильма с полетом с Земли к орбитальной станции с минимальными изменениями вошел в фильм С. Кубрика "Космическая одиссея 2001". В фильм Кубрика так же вошел эпизод с сеансом видеотелефонной связи с Землей. Сама же орбитальная станция в фильме Кубрика скопирована из фильма "Небо зовет" практически один в один» (Первокурсник).

«Технически фильм безупречен. Для сравнения – американской фантастике до "Космической одиссеи" подобное и не снилось. Иначе не стали бы Роджер Корман и Питер Богданович тырить целые куски из "Небо зовёт" и "Планеты бурь" и ляпать из них собственные фильмы. Сюжет, к сожалению, абсолютно дубовый. И Гурген Тонунц с Иваном Переверзевым… не спасают» (М. Кириллов).

Планета бурь. СССР, 1962. Режиссер Павел Клушанцев. Сценаристы Александр Казанцев, Павел Клушанцев (по мотивам одноименной повести Александра Казанцева). Актеры: Владимир Емельянов, Геннадий Вернов, Георгий Жжёнов, Кюнна Игнатова, Юрий Саранцев, Георгий Тейх. **20 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Работая в основном в документальном и научно–популярном кино, **режиссер Павел Клушанцев (1910–1999)** снял всего одну полнометражную игровую картину – фантастическую «Планету бурь», о полете землян на Венеру.

В год выпуска в прокат (1962) фильм «Планета бурь» пользовался большим успехом у публики. Еще бы – после полета Юрий Гагарина в космос фантастика стала необыкновенно популярной, особенно среди школьников и молодежи.

Далее с «Планетой бурь» произошло примерно тоже, что и с предыдущим советским фантастическим фильмом «Небо зовет»: американский продюсер и режиссер Роджер Корман купил картину П. Клушанцева и изготовил из нее аж две перемонтированные версии с досьемками – «Путешествие на доисторическую планету» (Voyage to the Prehistoric Planet, режиссер Кертис Харрингтон, 1965) и «Путешествие на планету доисторических женщин» (Voyage to the Planet of Prehistoric Women, режиссер Питер Богданович, 1968).

Именно в этой, второй переделке «Планеты бурь» было видно, что самое интересное для американцев здесь не космос и астронавты и даже не робот, а «хорошие девчата, заветные подруги»: бикини, «огоньки веселых глаз»...

Подробно об американских переделках «Планеты бурь» можно прочесть в моей статье «Герменевтический анализ советской кинофантастики рубежа 1950–1960–х годов и ее американской экранной трансформации» (Федоров, 2011: 47–69).

«Планету бурь» до сих пор помнят зрители:

«Для того времени он сделан просто шикарно! Вездеходы, робот и т.п. Кстати, эпизод с гибелью робота там самый трагичный, очень жалко его было... Сейчас–то фильм может поразить своей наивностью... Посмотрите его, это наша молодость, эпоха социалистического романтизма» (Забар).

«Клушанцев – это вообще мега–человек! Автор потрясающих научно–популярных фильмов "Луна", "Марс" и "Метеориты"... Ещё Клушанцев был автором книг "К другим планетам!", "Станция "Луна"" и "О чём рассказал телескоп"... При некой наивности фильм всё равно не лишён очарования» (М. Кириллов).

Завещание профессора Доуэля. СССР, 1984. Режиссер и сценарист Леонид Менакер (по мотивам повести А. Беляева «Голова профессора Доуэля»). Актеры: Ольгерт Кродерс, Игорь Васильев, Алексей Бобров, Валентина Титова, Наталья Сайко, Николай Лавров, Александр Пороховщиков, Эрнст Романов и др. **18,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Леонид Менакер (1929–2012) поставил 14 фильмов разных жанров, четыре из которых («Молодая жена», «Жаворонок», «Завещание профессора Доуэля», «Не забудь... Станция Луговая») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. Но главным кассовым успехом Леонида Менакера стала, конечно, мелодрама «Молодая жена».

«Голова профессора Доуэля» – наряду с «Человеком-амфибией» – относится, пожалуй, к числу самых знаменитых фантастических повестей Александра Беляева.

Увы, ее экранизация не избежала налета манерной экзотики. Не совсем понятно, зачем понадобилось переносить действие повести в 1980-е годы и к тому же еще и в Африку.

Неужели история создания искусственной расы людей стала бы менее актуальной, если бы она произошла в одной из европейских стран 1930-х годов?

Напротив, возьму на себя смелость утверждать, что погруженные в реальную атмосферу Европы предвоенных лет, события картины обрели бы более четкую историческую и национальную почву. И авторам не нужно было бы придумывать замысловатую форму для полицейских некого мифического государства, а Наталье Сайко изображать из себя негритянку из бара.

Кстати, актриса одинаково неуютно чувствует себя как в этой роли певички, так и в образе экстравагантной кинозвезды. Не получился у нее и синтетический образ искусственной женщины Евы, созданной профессором Корном из тел двух погибших женщин. Раздвоение личности передается на экране настолько упрощенно, что вызывает невольную улыбку в местах, казалось бы, вовсе для этого не подходящих.

Как ни странно, самой живой фигурой фильма оказалась... голова профессора Доуэля. Актер Ольгерт Кродерс, лишенный движения, пластики тела, а в доброй части картины – даже голоса, сумел-таки создать запоминающийся характер выдающегося ученого, чье гениальное изобретение, попав в чужие руки, могло привести к губительным для человечества последствиям.

К сожалению, финал картины, где долго и подробно объясняется словами то, что уже давно стало ясно по ходу действия, ничего не смог добавить к противоречивому образу Доуэля.

После выхода в прокат «Завещание профессора Доуэля» встретило неоднозначный прием у зрителей и кинопрессы.

Однако обычно весьма строгий кинокритик Всеволод Ревич (1929–1997), специализировавшийся на жанрах фантастики и детектива, отнесся к этой экранизации фантастической повести Александра Беляева (1884–1942) в целом положительно: «Хотя авторы довольно решительно перекроили сюжетную структуру «Головы профессора Доуэля», в данном случае был бы несправедлив стандартный критический упрек о потерях и утратах при эстетической «трансплантации». Тут скорее можно говорить об обогащении оригинала, хотя основные идеи, пусть и модернизированные, идут от писателя...

Наибольшие изменения претерпел образ Керна. В романе герой был плакатным злодеем, коварно убившим своего учителя и под пытками заставляюим его голову, его мозг работать на себя. Экранный Керн (И. Васильев) объемнее. Он перестал быть злодеем, что сразу сняло с образа налет бульварщины, и превратился в трезвого и хладнокровного дельца, талантливого, умного и беспощадного в достижениях своих целей. В образе сохранилась и усилилась дорогая А. Беляеву идея – прикасаться к человеческим судьбам можно только чистыми, бескорыстными руками, иначе эти действия приобретают преступный характер, какими бы высокимим словами о «чистой» науке они не прикрывались... А вот Н. Сайко в роли певички из бара, той самой, к голове которой «пришили» чужое туловище, не показалась убедительной. Можно предположить, что молодая женщина, очутившаяся в подобной экстравагантной ситуации, испытала бы крайние степени смятения, растерянности, словом, вела бы себя более драматично» (Ревич, 1985: 70).

Кинокритик Феликс Андреев (1933-1998) в своей статье отметил, что в «Завещании профессора Доуэля» «коллизии литературного первоисточника, перенесенные в наши дни, претерпевают значительное переосмысление. По многу месяцев и даже лет живут сейчас пациенты с пересаженными органами. Сами идеи, казавшиеся более полувека назад исключительно уделом фантастики, мало кому представляются сегодня столь уж невероятными. Отсюда и некое перемещение центра тяжести в новом фильме в сторону психологизма, развития проблем нравственных, приключенческой стороны сюжета. Одновременно заметим, что перестройка эта не всегда оказывается точно направленной на выявление человеческой сути профессора Доуэля... Создателей этой ленты волнуют вопросы морали. Они свидетельствуют средствами своего искусства: важнейшие открытия, став на Западе достоянием бессовестных дельцов, циников и коммерсантов от науки, способны принести людям неисчислимые беды и страдания» (Андреев, 1984).

Уже в XXI веке киновед Владимир Вельминский писал, что этот фильм Леонида Менакера «однозначно следует традиции классических фильмов о «сумасшедших ученых» 1950–1960–х годов, таких как «The Man Without A Body» / «Человек без тела», «Donovan's Brain» / «Мозг Донована» или «The Brain that Wouldn't Die» / «Мозг, который не умрет». Однако становится очевидным, что Менакер намеревался не просто проиллюстрировать и тем более пересказать накопленные знания на основании «случая из практики». «Завещание профессора Доуэля» отчетливо демонстрирует, что в случае подобного обращения к фиктивным научным концептам затрагиваются прежде всего формальные параметры визуальности. В первую очередь, кинематографические средства и временная последовательность повествования обнажают решающие смысловые слои и делают возможным визуализированное прочтение мыслительного процесса» (Вельминский, 2012).

А вот мнения зрителей XXI века о «Завещании профессора Доуэля» в большинстве своем негативны:

«Меня как поклонника Беляева этот фильм просто убил. Самые интересные места книги в сценарий не вошли, исчезла глубина характеров и центральная тема книги – вред, который может принести человечеству научное знание, находящееся в руках безнравственного человека осталась необозначенной. Фильм напоминает банальный детектив с центральной темой мести, смысл происходящего даже мне, не один раз читавшему произведение Беляева "Голова профессора Доуэля", в некоторых местах понять было практически невозможно. Нравится только электронная музыка, звучащая в фильме, и темпераментная игра Игоря Васильева, но опять же, Корн в его исполнении – это злодейская маска» (Илья).

«Очень слабая экранизация! ... Еще очень неудачный подбор двух актрис на женские роли. ... А доверить сыграть три разные роли довольно посредственной актрисе Сайко – просто провал. Утонченная актриса, вульгарная певичка и некий гибрид их сыграны абсолютно примитивно... Ну, и в самом фильме нет какой–то интриги, изюминки. По мне лучше вообще бы не брались за него, чем снять так» (Мирьям).

«Фильм нудный и неинтересный. Игра актеров вялая, невыразительная. Один раз посмотрел – и забыл. Лучше еще раз перечитать замечательную книгу Беляева» (Н. Волкова).

Но есть, конечно, и зрители, чье мнение близко к оценкам В. Ревича:

«Считаю фильм выдающимся. ... "Завещание...", как и сам роман Александра Беляева, актуальны в наши дни как никогда. Режиссёру удалось передать ту идею–предупреждение, которая была положена в основу произведения без малого сто лет назад» (Alex).

Тайна вечной ночи. СССР, 1956. Дмитрий Васильев. Сценарист Игорь Луковский (по собственной одноименной пьесе). Актеры: Иван Переверзев, Константин Барташевич, Михаил Астангов, Аполлон Ячницкий, Данута Столярская и др. **18 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Дмитрий Васильев (1900–1984) за свою карьеру самостоятельно и в качестве сопостановщика снял десяток фильмов, пять из которых («Над Тиссой», «Тайна вечной ночи», «Операция «Кобра», «Александр Невский», «Они шли на Восток»),

Сюжет «Тайны вечной ночи» был навеян угрозой ядерной войны, которая витала в политическом воздухе планеты в 1950–х: под действием радиации после взрыва подводная флора Тихого океана очень быстро увеличивается в размерах, но, оказывается, есть своего рода «противоядие» – растение, с помощью которого можно противостоять радиации...

В год проката и показа по ТВ фильм пользовался большой популярностью у зрителей, но через несколько лет оказался забытым – как киноведами, так и публикой...

Мнения зрителей XXI века о фильме «Тайна вечной ночи» далеки от восторга, но окутаны дымкой ностальгии:

«Денисов – предшественник Гусева из кинофильма "Девять дней одного года". Стране нужны были такие люди, фанатически преданные науке, кинематограф выполнял этот социальный заказ, как мог. Заодно учили не бояться нейтронной (самой опасной) радиации. Таких учёных уж нет, а те далече. На фильм ломились, помню» (ГКС)

«Признаюсь, что смотреть его без смеха не могу, но это смех над очень близкими людьми и доброжелательный смех. Восторгает героизм исследователей радиоактивных глубин :) и слова Переверзева в батискафе: "500 рентген – нормально!". Тогда нас и радиация не брала!» (№ 6).

«Средний, не самый захватывающий, но вполне приличный фильм. Не знаю, стоило ли ради него кинотеатры брать с боем, а с другой стороны – яркие краски, достаточно занимательный сюжет, красивые подводные съёмки, немного любви.... Фантастика, наука и любовь:)))» (Ленхен).

Его звали Роберт. СССР, 1967. Режиссер Илья Ольшвангер. Сценаристы Лев Куклин, Юзеф Принцев. Актеры: Олег Стриженов, Марианна Вертинская, Михаил Пуговкин, Алексей Драницын, Марсель Марсо, Нина Мамаева и др. **17,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Театральный режиссер Илья Ольшвангер (1923–1979) поставил семь полнометражных игровых картин, но только одна из них – фантастическая комедия «Его звали Роберт» – вошла в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Зрительская аудитория и пресса отнеслись к этой комедии довольно тепло.

К примеру, кинокритик Галина Сенчакова в «Спутнике кинозрителя» хвалила Олега Стриженова, сыгравшего в этом фильме две роли – ученого и созданного им робота и сделала комплимент Марианне Вертинской, чья роль в картине требовала «изящества и легкости, словом, всего того, чем Вертинская наделена с избытком» (Сенчакова, 1967).

А кинокритик Алексей Васильев пишет, что в фильме «Его звали Роберт», роль Олега Стриженова «предполагает, что он деревянно шагает в синем костюме и на все просьбы окружающих отвечает: «Задание понял». Пластически Стриженов последовательно и с видимым удовольствием дает истукана. А вот кожа его, устаканенность черт — всю дорогу разные. Они всю дорогу складываются в новый фактурный типаж. То он манекен, то юноша вздорной красивости типа «О, я хорош! Так что же? Вокруг меня свиные рожи!..» То вдруг всю сцену проходит с лицом рыхлым, помятым, но не похмельным — такие бывают у неуверенных в себе людей. То он просто потерянный мальчик, которого требуется накормить и вызвать мамку. То он уверенный в себе и равнодушный рекордсмен, привычным жестом забирающий золото Олимпиад. То его лицо охватывает какая–то бухгалтерская мелочность, зажатая безвольность, как у шахматного чемпиона Карпова. То — щедрая, свежая, неожиданная у почти 40–летнего мужчины мечтательность мальчишки, развалившегося в полдень на траве» (Васильев, 2018).

Киновед Андрей Вяткин писал, что после просмотра этого фильма Аркадий Стругацкий спрашивал: «Не пародия ли машина–Роберт, которая начинает чувствовать свое несовершенство и пытается стать богаче оригинала?». И далее А. Вяткин продолжил этот «фантастический опросник»: «А мы сегодня вправе спросить: «Пародия на кого?». Ясно на кого — на советского человека. ... Но, как всегда, успех фильма сыграл недобрую службу, подтвердив массовость, а значит, «несерьезность», «легкость» жанра кинофантастики, и картина, вслед за другими НФ фильмами, снятыми «для всех», перекочевала на детские сеансы» (Вяткин, 1995).

Отзывы нынешних зрителей на фильм «Его звали Роберт» в основном позитивны:

«Стильный фильм! Необычный. Дело не в пропаганде достижений советской техники. Дело в подаче материала и умении режиссера показать – СССР – не оплот зла, а коллекция талантливых молодых людей и красивых девушек. Думаю, если в те годы фильм посмотрели за границей, многие изменили мнение о нашей действительности в лучшую сторону. Скажу так, фильм осовременил жизнь 1960–х. Приблизил к Западу, в хорошем смысле слова. Вертинская – прелестница!» (Патр).

«Фильм современен и сейчас! В нём есть многое: и рациональная научно–фантастическая составляющая, и романтика, и юмор, и завидная свободная вера в самое светлое завтра... Увы! – чего нет уже в наши дни. Поэтому до чего ж приятно вновь окунаться в атмосферу фильма! Тем более что главная мысль – на все времена: душа и чувства человека не заменимы никакими техническими новшествами» (Адель).

«Интересный, хороший фильм. Особенно был любим в детстве, когда вышел на экраны кинотеатров. Пересказывали друг другу цитаты персонажей фильма, которых играли М. Пуговкин и О. Стриженов. В общем, фантастическая комедия, редкий жанр. А сегодня уже смотришь и понимаешь, что чего–то не хватает» (А. Ахматов).

«Люблю фильмы про роботов. Этот, по-моему, один из лучших, потому что комедия и с хорошими актерами. Стриженов сыграл главную роль просто гениально, фильм нисколько не устарел» (Фантаст).

Отель «У погибшего альпиниста». СССР, 1980. Режиссер Григорий Кроманов. Сценаристы Аркадий и Борис Стругацкие. Актеры: Улдис Пуцитис, Юри Ярвет, Лембит Петерсон, Микк Микивер, Карлис Себрис, Ирена Кряузайте, Сулев Луйк, Тийт Хярм, Нийоле Ожелите и др. **17,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Григорий Кроманов (1926–1984) всегда тяготел к остросюжетным жанрам. Главным хитом у него была романтическая «Последняя реликвия» – 44,9 млн. зрителей. Значительную аудиторию собрала и экранизация романа Юлиана Семенова «Бриллианты для диктатуры пролетариата» – 27,7 млн. зрителей. Всего он поставил шесть полнометражных игровых фильмов, три из которых («Последняя реликвия», «Бриллианты для диктатуры пролетариата», «Отель «У погибшего альпиниста») вошли в тысячу самых кассовых советских кинолент. И можно не сомневаться, что, когда бы не ранняя смерть режиссера, он успел бы снять еще несколько кинохитов, тем паче, что, судя по «Отелю «У погибшего альпиниста», он вполне освоил синтез фантастики про инопланетян и фильма ужасов...

… Перед инспектором полиции Петером Глебски (У. Пуцитис) возникает почти неразрешимая проблема. В отрезанном от всего света лавиной горном отеле (традиционная, на первый взгляд, ситуация «замкнутого пространства») совершено преступление, причем не без участия представителей… внеземной цивилизации. Одни из постояльцев — люди, другие… Кто есть кто? Ответ на этот вопрос главный герой ищет вместе со зрителями.

Можно ли судить пришельцев по законам долга и элементарной человечности? Актер У. Пуцитис передает сложный путь ошибок, догадок и сомнений, который проходит инспектор Глебски в поисках истины. И удача Пуцитиса не единична. В картине сложился отличный актерский ансамбль: Ю. Ярвет, Т. Хярм, И. Кряузайте, Л. Петерсон. Каждый из них играет в своем ключе, ни на миг не выпадая, однако, из общего стиля.

Создать нужное изобразительное решение такого фильма — задача непростая. Во время съемок Г. Кроманов говорил о том, что основным принципом постановки будет стиль гиперреализма, то есть на экране все должно стать сверхдостоверно: любая деталь, любая мелочь…

Замысел авторов удался. Используя светоцветовые вспышки и полутона, зеркальные отражения и неоновые блики, оператор Ю. Силларт добивается того, что все происходит как будто во вполне реальной обстановке, даже слишком реально. Строгие вершины, окружающие отель, в холодновато-фиолетовых солнечных лучах кажутся осколками далеких планет… Цвет в фильме вообще играет огромную роль, в немалой степени благодаря умело подобранному художниками и декораторами тону интерьера, костюмов.

…Звучит необычная музыка, сквозь которую едва пробиваются слова на каком-то непонятном языке. Извивающиеся фигуры белокурого красавка Олава (Т. Херм) и Брюн (Н. Ожелите), переплетаясь с зеркальными отражениями и переливами стекла самых невообразимых оттенков, создают впечатление оторванности от Земли, сказочного полета…

Изобразительное решение полностью подчинено драматургии: за мнимым весельем постояльцев чувствуется скрытый драматизм, подготавливающий нас к дальнейшим трагическим событиям.

В заключение хочется сказать несколько слов о жанре «Отеля…». Его можно определить как фантастический детектив. А многочисленные, так называемые «средние», детективы приучили нас к ослабленной напряженности интриги. В самом драматическом моменте на помощь герою картины приходит палочка-выручалочка: неожиданная помощь, неловкость противника, подвернувшийся под руку гаечный ключ и т.п. Кинематографисты «щадят» нервы зрителей.

Г. Кроманов построил «Отель…» по иным законам. Напряжение в фильме постепенно и неуклонно нарастает по мере развития действия. Атмосфера близкой, но недоступной разгадки тайны способна захватить даже зрителей, знакомых с повестью Стругацких.

«Отель «У погибшего альпиниста» — одно из самых значительных произведений кинофантастики последних лет. И причина его успеха — в гармонии идеи, впечатляющей актерской игры, зрелищности, изобразительного строя с умелым использованием технических возможностей.

Кинокритик Михаил Трофименков полагает, что «это прекрасный фильм, соответствующий братьям Стругацким» (Трофименков, 2008).

Что касается мнений современных зрителей, то они, как это часто бывает, расходятся:

«Очень люблю этот фильм. … Мрачная атмосфера, колоритные типажи и странная музыка. Этот фильм нужно смотреть ночью. … Ни иронии, ни юмору здесь не место. Это фантастический триллер. … Фильм очень пронзительный, и вопросы, затронутые в нем, не устаревают. Кино на все времена» (Рейнмуд)

«После прочтения книги этот фильм лично мне смотреть невозможно. Не зная исходный материал, еще может и вызовет интерес. Но после повести Стругацких так… не впечатлил совершенно» (Инес).

«Фильм хороший. Сделан по–прибалтийски серьезно. Но лично мне при просмотре не хватало той ироничной интонации, которая сопровождает замечательную детективно–фантастическую повесть братьев Стругацких. Ну, и, конечно же, в киноленте невозможно отразить все нюансы книги (умный сенбернар Лель и т.д.), да и сформировавшиеся по прочтении образы героев почти всецело идут вразрез с теми, что живут на экране. Но это субъективное мнение» (С. Уваров).

«Вначале прочитала книгу и правильно сделала, потом уже посмотрела фильм. Конечно же, разочарование. ... Отель почему–то все время либо черный внутри, либо темный» (Наделия).

Крик дельфина. СССР, 1987. Режиссер Алексей Салтыков. Сценарист Николай Черкашин (по собственной повести «Тайна «Архелона»). Актеры: Ивар Калныньш, Донатас Банионис, Армен Джигарханян, Юрий Васильев, Паул Буткевич, Ростислав Янковский и др. **17,2 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Алексей Салтыков (1934–1993) за свою творческую карьеру поставил 16 фильмов, десять из которых («Друг мой, Колька!», «Председатель», «Бабье царство», «Директор», «Возврата нет», «Семья Ивановых», «Сибирячка», «Полынь – трава горькая», «Емельян Пугачев», «Крик дельфина»), вошли в тысячу самых популярных советских кинолент.

Детективно–фантастический «Крик дельфина» – единственный опыт режиссера в этом жанре, так он известнее зрителями в основном по психологическим драмам. Однако в последние годы жизни Алексея Салтыкова потянуло к остросюжетным историям...

«Крик дельфина» выполнял контрпропагандистские задачи эпохи вновь разгоревшееся в первой половине 1980–х холодной войны: по ходу сюжета на западном корабле–ракетоносце началась опасная эпидемия...

Как и большинство фильмов Алексея Салтыкова 1970–х – 1980–х, «Крик дельфина» был встречена советской кинопрессой в целом негативно.

К примеру, кинокритик Лариса Калгатина в журнале «Советский экран» писала, что, «балансируя между плакатной прямолинейностью и психологическим исследованием, фильм, вероятно, толкует на сегодняшний лад миф об Архелае, верно служившем македонскому царю и им коварно обманутом... Сюжет, сложенный из десятков шаблонов, с изумительной непосредственностью реанимирует расхожие представления о загнивающем обществе, спрямляя проблемы до схемы, до высказываний многоразового пользования. В этом качестве и сам фильм, подобно печальному дельфину, плывет где–то рядом со своей легко читаемой идеей, не проникая в ее суть, а безыскусно комментируя ее и «плохой миной» и «плохой игрой» (Калгатина, 1987: 15).

Похожее мнение высказала и кинокритик Валентина Иванова (1937–2008), утверждая, что «лента скорее лишь претендует на звание детектива – сюжет в ней развивается в замедленном и не очень увлекательном темпе. Что же касается определения «политический», то оно исчерпывается лишь заявленным материалом, не более, то есть благими намерениями авторов. ... [фильм] остался на уровне некого социально–фантастического гротеска» (Иванова, 1987: 15).

Возвращаясь к «Крику дельфина» в XXI веке кинокритик Евгений Нефедов отметил, что «у режиссёра были все возможности добиться – даже с поправкой на вероятностный (по сути, фантастический) характер ситуации – максимального правдоподобия сюжетных перипетий. Что же ему, интересно, помешало? Почему некоторые фрагменты и детали вызывают смутные сомнения в достоверности, а то и вовсе – воспринимаются вставными номерами, почти эйзенштейновскими аттракционами?.. ... Алексей Салтыков, чей творческий путь очень ярко начался парой десятилетий ранее, откровенно «не потянул» столь ответственную тему» (Нефедов, 2018).

Сегодняшние зрители тоже отмечают в основном недостатки этого фильма:

«Фильм ставил А.Салтыков – режиссер очень неровный. Таким же является и данный фильм. Часто его публицистичность переходит в плакатность, а отдельные эпизоды и вовсе неправдивы, карикатурны. Капиталисты, военные этого фильма словно шагнули в него с плакатов, рисунков "Крокодила". Рваный монтаж и (на мой взгляд) – неудачная работа оператора, мешают принять эту картину как полностью удавшуюся. Но все же она запоминается, как суровое предостережение человечеству» (А. Гребенкин).

«Фильм, безусловно, провальный – прекрасно помню недоумение всех в кинотеатре» (Ленинградец).

«За подобное "творчество" всех причастных нужно пожизненно дисквалифицировать» (Геннадий Б.).

Литература

Андреев Ф. С помощью невероятного изменить очевидное // Советский Экран. 1984. № 18. С. 10–11.

Васильев А. «Не удается зацементировать в одном состоянии». 2018. https://chapaev.media/articles/10266

Вельминский В. «Голова профессора Доуэля» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012.

Владимов А. Готовы ли мы?.. // Советский экран. 1974. № 19. С. 8–9.

Вяткин А. "Вкалывают роботы – счастлив человек": опыт каталогизации тем отечественной кинофантастики // Фантакрим–MEGA. 1995. № 1. С. 29–31.

Вяткин А. Два инженера Гарина. 2020. https://zen.yandex.ru/media/id/5cd05bf19680af00b2c7f413/dva–injenera–garina–5e250e761a860800ac442c6e?&secdata=CLCv6OT%2BLSABMAI%3D https://zen.yandex.ru/media/id/5cd05bf19680af00b2c7f413/dva–injenera–garina–chast–2–5e25cb380ce57b00ae1a74a0?&secdata=CIXEq5D%2FLSABMAI%3D

Вяткин А. Через тернии к зрителю. Советские космические киноэкспедиции // Мир фантастики. 2003. № 2. С. 23–25.

Галанов Б. Ближе к человеку // Юность. 1962. № 12. С. 8.

Горелов Д. Первый ряд–61: «Человек–амфибия». 2001. http://www.ozon.ru/context/detail/id/200781/

Горелов Д. Родина слоников. М.: Флюид ФриФлай, 2018. 384 с.

Грибанов А. Марек Пестрак, восточноевропейский Эд Вуд // Darker. 2014. №11. https://darkermagazine.ru/page/marek–pestrak–vostochnoevropejskij–ed–vud

Гуревич Л. Многозначность здравого смысла // Искусство кино. 1987. № 7. С. 60—67

Демин В. Модель космического зла // Литературная Россия. 1987. 15.05.1987. С. 22–23.

Добротворский С. Влюбленная рыбка // Premiere. 1997. № 2.

Жарков Е. «Заклятие долины змей», или Как поляки с русскими дружили? // Школа жизни. 2010. № 2. https://shkolazhizni.ru/archive/0/n–40663/

Зеленко Н. Ищу робота устаревшей конструкции // Советский экран. 1975. № 16.

Зеленко Н. Летом будущего года // Советский экран. 1974. № 8. С. 6.

Зоркий А. Плач по Ихтиандру // Литературная газета. 1962. 20.01.1962.

Иванова В. «Крик дельфина» // Спутник кинозрителя. 1987. № 4. С. 6.

Иванова В. Алексей Толстой и кино // Экран. 1967—1968. М.: Искусство, 1968. С. 199–200.

Игнатенко А.А., Гусак В.А. К вопросу об Ихтиандре. М.: Директ–Медиа, 2014. 192 с.

Истратова С. Земная фантастика Ричарда Викторова // Искусство кино. 1983. № 3. С. 44–53.

Калгатина Л. «Использованы фрагменты...» // Советский экран. 1987. № 11. С. 15.

Каптерев С. Журавлев Василий Николаевич // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 180–183.

Кичин В. Зрителю, который не может ждать // Искусство кино. 1974. № 11.

Ковалов О. Дети Маркса и доктора Сальватора // Игнатенко А., Гусак В. К вопросу об Ихтиандре. М.: Direct Media, 2014. С. 5–8.

Кушниров М. На третьем дыхании // Искусство кино. 1987. № 7.

Милосердова Н. Кин–дза–дза // Российский иллюзион. Антология. М.: Материк, 2003. С. 675—680

Михалкович В. Прораб–пришелец // Советский экран. 1987. № 9. С. 11.

Нефедов Е. «Крик дельфина» // All of Cinema. 31.01.2018. http://allofcinema.com/krik–delfina–krik–delfina–1986/#ixzz6TasVMdTc

Нефедов Е. «Туманность Андромеды» // All of Cinema. 20.04.2020. http://allofcinema.com/tumannost–andromedyi–tumannost–andromedy–1967/#ixzz6RbvTMWBY

Нефедов Е. «Через тернии к звездам» // All of Cinema. 24.07.2017. http://allofcinema.com/cherez–ternii–k–zvyozdam–cherez–ternii–k–zvyozdam–1981/#ixzz6R7Ch2YMz

Плахов А. Достоверность неизведанного // Советский экран. 1981. № 11. С. 2–4.

Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.

Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М.: Искусство, 1976. С.51–63.

Рассадин С. Красота или красивость? // Советский экран. 1962. № 5. С. 7.

Ревич В. Мы вброшены в невероятность // НФ: Сборник научной фантастики. М.: Знание, 1984. Т. 29. С. 196–210.

Ревич В. О кинофантастике // Экран. 1967–1968. М.: Искусство, 1968. С. 82–86.

Ревич В. Фантастика: жанр или способ думать? // Искусство кино. 1985. № 1. С. 61–72.

Ревич В. Чтобы Земля не стала Дессой… // Советский экран. 1981. № 23. С. 14–15.

Сенчакова Г. «Его звали Роберт» // Спутник кинозрителя. 1967. № 8.

Смирнов П. Кин–дза–дза! В далекой галактике… // Спутник кинозрителя. 1987. № 5. С. 6–8.

Соболев Р. «Москва – Кассиопея» // Спутник кинозрителя. 1974. № 9.

Соболев Р. «Туманность Андромеды» // Спутник кинозрителя. 1968. № 3. С. 14–15.

Трофименков М. и др. Эльсинор XXI века. Круглый стол «Сеанса» // Сеанс. 2008. № 35/36.

Федоров А. Анализ культурной мифологии медиатекста на примере повести А. Беляева «Человек–амфибия» (1927) и ее экранизации (1961) // Медиаобразование. 2008. № 1. С.79–87. https://www.kino–teatr.ru/kino/art/kino/667/

Федоров А.В. «Гиперболоид инженера Гарина»: роман и его экранизации на медиаобразовательных занятиях в студенческой аудитории // Медиаобразование. 2012. № 3. С. 101–110. https://cyberleninka.ru/article/n/giperboloid–inzhenera–garina–roman–i–ego–ekranizatsii–na–mediaobrazovatelnyh–zanyatiyah–v–studencheskoy–auditorii

Федоров А.В. Герменевтический анализ советской кинофантастики рубежа 1950–1960–х годов и ее американской экранной трансформации на медиаобразовательных занятиях в студенческой аудитории // Инновации в образовании. 2011. № 9. С. 47–69. https://www.kino–teatr.ru/kino/art/kino/2265/

Филимонов А. Новое в старом жанре // Искусство кино. 1959. № 11. С. 81-84.

Черненко М. Фантастика без фантазии // Искусство кино. 1968. № 4. С. 77–80.

Шемякин А. Что есть «масскульт»? // Экран и сцена. 1992. № 25.

Самые кассовые советские киноленты в жанре фильма–концерта

Веселые звезды. СССР, 1954. Режиссер Вера Строева. Сценаристы Евгений Помещиков, Виктор Типот. Актеры: Ефим Березин, Юрий Тимошенко, Лев Миров, Марк Новицкий, Юдифь Глизер, Рина Зелёная, Мария Миронова, Александр Менакер, Павел Тарасов, Леонид Утёсов, Георгий Сорокин, Клавдия Шульженко и др. **31,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вера Строева (1903–1991) поставила 14 полнометражных игровых фильмов, но только два из них («Большой концерт» и «Веселые звезды») вошли в число самых кассовых советских кинолент.

Эх, упустила Вера Строева свое творческое счастье! Если бы она после триумфального успеха эстрадного ревю «Веселые звезды» (1954) продолжала снимать фильмы подобных жанров, она наверняка могла бы на долгие годы сохранять за собой статус любимицы публики. Но, увы, после успеха «Большого концерта» (1951) и «Веселых звезд» (1954) Веру Павловну потянуло на «серьезное кино», и в итоге ее историко–революционные («Мы, русский народ», «Сердце России») и прочие «ответственные» киноработы успеха не имели...

А вот Штепсель (Ефим Березин, 1919–2004) и Тарпунька (Юрий Тимошенко, 1919–1986) не упустили своего шанса и вскоре стали режиссерами своих комедий «Штепсель женит Тарапуньку» (1958) и «Ехали мы, ехали» (1963), которые сделали кассу, сопоставимую с «Веселыми звездами».

Что касается «Веселых звезд», то они и сегодня вызывают интерес у зрителей:

«Это чудесный фильм нашего детства! Нет слов!» (Юрий).

«В фильме прозвучали прекрасные песни И. Дунаевского "Молчание" и "Звезды милой Родины" в исполнении К. Шульженко. Вальс "Молчание" был одним из самых любимых произведений К. Шульженко. Эта музыка завораживает слушателя и сейчас» (Певица).

«Это фильм моего детства. Пускался на всякие хитрости, чтобы "проканать" в кинозал и насладиться радостью, звуками. ... Особенно люблю музыку Дунаевского» (Квдбад).

«Фильм чудесный, он из моего детства вместе с музыкой и песнями. Только сейчас смотрела фильм другими глазами. До чего же хороша Шульженко! Раньше я этого то ли не понимала, то ли просто не вникала. Как поёт, как держится, а ведь ей под 50 лет. ... Шульженко не вникает в свой возраст, поёт и переживает свои песни. А как двигаются руки! Да, вот нашим молодым, да и не молодым у кого поучиться надо (а учиться никогда не поздно)» (Гулия).

«Чудесный фильм! ... А песня про окошко вагонное напоминает о моем детстве, как ездили к бабушке и дедушке (поезд шел почти двое суток) и вот так глядели в окошко и не могли налюбоваться на красоту за окном» (Июнька).

Пришла и говорю. СССР, 1985. Режиссер Наум Ардашников. Сценарист Илья Резник. Актеры: Алла Пугачёва, Илья Резник, Борис Моисеев, Лари Хитана, Евгений Болдин, Валерия Цой и др. **25,7 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

На счету режиссера (и оператора) Наума Ардашникова (1931–2012) постановка шести полнометражных игровых картин, из которых только фильм «Пришла и говорю» вошел в тысячу самых популярных советских кинолент.

Советские кинокритики отнеслись к этой работе довольно снисходительно, хотя и иронично.

К примеру, кинокритик Валентин Михалкович (1937–2006) писал в журнале «Советский экран»: «Фильм «Пришла и говорю» красив – с калейдоскопической яркостью он блещет и переливается эпизодами. О страданиях и усталости лучше было говорить естественно и просто, ибо нет больше сил на изящные обороты, на эстетизацию чувств.

Однако все могут короли эстрады – великолепно петь, восхищать публику своим искусством и изысканно жаловаться на невыносимое бремя собственной славы» (Михалкович, 1986: 11).

На мой взгляд, даже хорошо, что Наум Ардашников, снимая киношоу под названием «Пришла и говорю», избежал соблазна «сюжетности» и «психологического драматизма», который подвел многих создателей фильмов–концертов (один из самых ярких примеров — «Женщина, которая поет»).

Н. Ардашников составил свою зрелищную музыкальную картину только из песенных номеров певицы, либо снятых специально, либо запечатленных непосредственно в концертных залах. В результате получился фильм–концерт в чистом виде. Он может нравиться или не нравиться, но чистота жанра подкупает.

В принципе и отзывы сегодняшних зрителей говорят о том, что аудитория относится к «Пришла и говорю» именно как к фильму–концерту:

«Я этот фильм впервые посмотрела в шесть лет в кинотеатре. Я уже тогда, в 1985, ребенком, была в восторге от фильма и от А.Б. Пугачевой. ... Фильм по своей сути музыкально–документальный. А в этом жанре он снят замечательно и песни выстроены так как нужно по сюжету. ... С удовольствием пересматриваю фильм» (А. Егорова).

«Когда то Пугачева сама сказала про этот фильм, что он не хороший, не плохой – он музыкальный. А музыкальные фильмы стареют быстро, другие времена–другие ритмы. Этот фильм – просто документ того времени, когда народ любил своих кумиров не за то, что у них есть любовники и любовницы, не за то, что про них пишет желтая пресса, а любил за творчество, за песни, шикарные ревю, которые собирали стадионы!» (Вбутко).

«В свое время это был сильно смелый и новаторский фильм! Не укладывался он в обычную линейку советских фильмов. ... Финальные кадры, когда толпа окружает машину и милиция держит напор, – очень впечатлило! И ясно, что это вовсе не постановочный эпизод, а так было на самом деле!» (Буратино).

Арена смелых. СССР, 1953. Режиссеры и сценаристы Сергей Гуров и Юрий Озеров. Актеры: Олег Попов, Эдуард Середа, Борис Вяткин, Мануэла Папян, Виолетта Кисс, Александр Кисс, Ирина Сидоркина и др. **18,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Сергей Гуров (1901–1962) в основном снимал документальные фильмы и фильмы–концерты. Игровых фильмов в традиционном смысле этого слова у него не было.

Зрители привыкли связывать имя **режиссера Юрия Озерова (1921–2001)** с военными киноэпопеями «Освобождение», «Солдаты свободы», «Битва за Москву» и «Сталинград», однако в начале своей творческой карьеры он ставил фильмы–концерты, мелодрамы и даже комедии. Всего из его 12 полнометражных игровых фильмов в тысячу самых кассовых советских кинолент вошли шесть («Арена смелых», «Сын», «Кочубей», «Большая дорога», «Освобождение», «Солдаты свободы»).

В год выхода заснятого на пленку циркового представления «Арена смелых» журнал «Искусство кино» откликнулся на него обстоятельной рецензией, содержащей немало упреков (в том числе – идеологических) в адрес режиссеров С. Гурова и Ю. Озерова: «Добротно выполненная аппаратура для номеров, хорошие, удобные и красивые костюмы для артистов — вот чему в нашем цирке справедливо уделено серьезное внимание. Постановщикам «Арены смелых» обычное цирковое оформление показалось скучным и они решили его расцветить. Когда, к примеру, выступает жонглер Абдулаев или артистка Мануэлла Папян, они работают на фоне родных им кавказских гор. Фон написан красками на холсте. В другом случае на арене появляется молдавский пейзаж. Когда артисты Зчвария выполняют свой акробатический этюд, в котором используется качалка, эту качалку превращают в пляжную и оформляют арену как пляж с аляповато нарисованным видом моря и непременными девушками в купальных костюмах. Но если быть до конца логичным в своем желании использовать те возможности кино, которыми не обладает цирк, следовало бы грубовато размалеванную холстину — писаный фон — заменить натурой. Скажем, заснять номер наездников не на строго ограниченном цирковом манеже, а в степи, на просторе. Но тогда бы это уже был не цирк. Подлинная степь (как подлинное море и подлинные пейзажи Кавказа и Молдавии) так же неуместна и не нужна цирку, как и

нарисованная. Неуместны и не нужны в нем ни излишнее украшательство, которое только отвлекает внимание от выполняемого номера, ни тем более девушки в купальных костюмах. Все это присуще чуждому нам мюзик–холлу, в борьбе с которым определилось и выросло советское реалистическое цирковое искусство. Излишества в оформлении не являются принадлежностью демонстрируемой программы. Они изобретены и вставлены в нее авторами фильма» (Моров, 1953: 91–92).

Большой концерт. СССР, 1951. Режиссер Вера Строева. Сценарист Яков Максименко. Актеры: Валерия Барсова, Ксения Держинская, Иван Козловский, Ольга Лепешинская, Галина Уланова, Майя Плисецкая и др. **16,9 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Режиссер Вера Строева (1903–1991) поставила 14 полнометражных игровых фильмов, но только два из них («Большой концерт» и «Веселые звезды») вошли в число самых кассовых советских кинолент.

В эпоху так называемого малокартинья даже фильмы–концерты могли собрать в кинотеатрах аудиторию в 15–20 млн. зрителей. «Большой концерт» относится к этому числу.

Когда песня не кончается. СССР, 1965. Режиссер Роман Тихомиров. Сценарист Анатолий Бадхен. Актеры: Галина Сполуденная, Дальвин Щербаков, Эммануил Мигиров, Владимир Хворостов, Людмила Зыкина, Георг Отс, Галина Ковалёва, Наталья Макарова, Муслим Магомаев, Тамара Милашкина, Аркадий Райкин, Эдита Пьеха и др. **16,5 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Театральный и кинорежиссер Роман Тихомиров (1915–1984) поставил с десяток фильмов–опер, но заметный зрительский успех в итоге имели только кинематографическая мелодраматическая оперетта «Крепостная актриса», оперная мелодрама «Пиковая дама» и киноконцерт «Когда песня не кончается».

Фестиваль «Ленинградское лето», где выступают артисты цирка и балета, оперные и эстрадные певцы, коллективы художественной самодеятельности. На фестиваль приезжают также журналисты, а за порядком следит лейтенант милиции… Словом, ревю, концерт с условно привязанным сюжетом…

Зрители сегодня вспоминают этот фильм довольно редко:

«Очень противоречивое впечатление. С одной стороны истинные шедевры в исполнении великих певцов и актеров, с другой стороны целый ряд откровенно слабых проходных номеров» (Владимир).

Литература

Михалкович В. Возможности ситуации // Советский экран. 1986. № 7. С. 10–11.
Моров А. Мастера цирка на экране // Искусство кино. 1953. № 10. С. 86–93.
Берман Б. «Как стать звездой» // Спутник кинозрителя. 1987. № 7. С. 1–3.

Приложения

1000 и 1 самый популярный фильм СССР (лидеры кинопроката) *

1. 87,6. Пираты XX века. 1980. Борис Дуров
2. 84,5. Москва слезам не верит. 1980. Владимир Меньшов
3. 76,7. Бриллиантовая рука. 1969. Леонид Гайдай
4. 76,5. Кавказская пленница. 1967. Леонид Гайдай
5. 74,6. Свадьба в Малиновке. 1967. Андрей Тутышкин
6. 71,1. Экипаж. 1980. Александр Митта
7. 68,6. Всадник без головы. 1973. Вл. Вайншток (копродукция)
8. 66,2. Новые приключения неуловимых. 1969. Эдмонд Кеосаян
9. 66,0. А зори здесь тихие... 1972. Станислав Ростоцкий
10. 65,5. Человек–амфибия. 1962. Вл. Чеботарев, Геннадий Казанский
11. 65,0. Джентльмены удачи. 1971. Александр Серый
12. 64,9. Табор уходит в небо. 1976. Эмиль Лотяну
13. 62,5. Калина красная. 1974. Василий Шукшин
14. 62,2. Афоня. 1975. Георгий Данелия
15. 60,7. Корона российской империи. 1972. Эдмонд Кеосаян
16. 60,7. Иван Васильевич меняет профессию. 1973. Леонид Гайдай
17. 59,4. Мачеха. 1973. Олег Бондарев
18. 58,4. Служебный роман. 1977. Эльдар Рязанов
19. 57,8. Судьба. 1977. Евгений Матвеев
20. 57,1. Щит и меч. 1968. Владимир Басов (копродукция)
21. 56,2. Русское поле. 1972. Николай Москаленко
22. 55,6. Цыган. 1967. Евгений Матвеев
23. 55,2. Спортлото-82. 1982. Леонид Гайдай
24. 54,9. Сильные духом. 1967. Виктор Георгиев
25. 54,9. Женщина, которая поет. 1979. Александр Орлов
26. 54,9. Маленькая Вера. 1988. Василий Пичул
27. 54,5. Неуловимые мстители. 1967. Эдмонд Кеосаян
28. 54,2. Трактир на Пятницкой. 1978. Александр Файнциммер
29. 53,4. Офицеры. 1971. Владимир Роговой
30. 53,4. Петровка 38. 1980. Борис Григорьев
31. 52,8. Приключения Али-Бабы и 40 разбойников. 1980. Латиф Файзиев (копродукция)
32. 51,2. Трембита. 1968. Олег Николаевский
33. 50,9. Любовь земная. 1975. Евгений Матвеев
34. 49,6. Бабье царство. 1968. Алексей Салтыков
35. 49,6. Даурия. 1972. Виктор Трегубович
36. 49,2. Невероятные приключения итальянцев в России. 1974. Эльдар Рязанов (копродукция)
37. 48,6. Карнавальная ночь. 1956. Эльдар Рязанов
38. 48,6. Гусарская баллада. 1962. Эльдар Рязанов
39. 48,2. Путь в «Сатурн». 1968. Виллен Азаров
40. 47,5. Тегеран-43. 1981. А. Алов и В. Наумов (копродукция)

41. 47,4. ЧП - Чрезвычайное происшествие. 1958-1959. Викт. Ивченко
42. 46,9. Не может быть. 1975. Леонид Гайдай
43. 46,4. Любовь Яровая. 1953. Ян Фрид
44. 46,0. Оптимистическая трагедия. 1963. Самсон Самсонов
45. 45,8. Полосатый рейс. 1961. Владимир Фетин
46. 45,7. Над Тиссой. 1958. Дмитрий Васильев
47. 45,4. Свадьба с приданым. 1953. Татьяна Лукашевич
48. 44,9. Самая обаятельная и привлекательная. 1985. Г. Бежанов
49. 44,8. Застава в горах. 1953. Константин Юдин
50. 44,8. Последняя реликвия. 1971. Григорий Кроманов
51. 44,6. Иван Бровкин на целине. 1959. Иван Лукинский
52. 44,6. Несовершеннолетние. 1977. Владимир Роговой
53. 44,5. Голубая стрела. 1959. Леонид Эстрин
54. 44,5. Любовь и голуби. 1984. Владимир Меньшов
55. 44,3. В бой идут одни старики. 1974. Леонид Быков
56. 44,3. Человек с бульвара Капуцинов. 1987. Алла Сурикова
57. 44,0. Интердевочка. 1989. Петр Тодоровский (копродукция)
58. 43,8. Их знали только в лицо. 1967. Антон Тимонишин
59. 43,6. Возврата нет. 1974. Алексей Салтыков
60. 43,6. Сыщик. 1980. Владимир Фокин
61. 43,3. Неподсуден. 1969. Вл. Краснопольский и Валерий Усков
62. 43,3. Особо важное задание. 1981. Евгений Матвеев
63. 43,0. Безотцовщина. 1977. Владимир Шамшурин
64. 42,9. Двойной капкан. 1986. Алоиз Бренч
65. 42,7. Конец «Сатурна». 1968. Виллен Азаров
66. 42,5. Сестры. 1957. Григорий Рошаль
67. 42,4. Тихий Дон. 1957-1958. Сергей Герасимов
68. 42,3. По тонкому льду. 1966. Дамир Вятич-Бережных
69. 41,9. Вдали от Родины. 1960. Алексей Швачко
70. 41,9. Меня зовут Арлекино. 1988. Валерий Рыбарев
71. 41,8. Холодное лето 53-го. 1988. Александр Прошкин
72. 41,6. Подсолнухи. 1971. Витторио Де Сика (копродукция)
73. 41,6. Ты - мне, я – тебе. 1977. Александр Серый
74. 41,3. Чистое небо. 1961. Григорий Чухрай
75. 41,2. Смелые люди. 1950. Константин Юдин
76. 41,1. Земля Санникова. 1973. Альберт Мкртчян и Леонид Попов
77. 40,9. Живые и мертвые. 1964. Александр Столпер
78. 40,9. Инспектор уголовного розыска. 1972. Суламифь Цыбульник
79. 40,9. Апачи. 1974. Готтфрид Кольдиц (копродукция)
80. 40,7. Одиночное плавание. 1986. Михаил Туманишвили
81. 40,6. Кубанские казаки. 1950. Иван Пырьев.
82. 40,6. Они сражались за родину. 1975. Сергей Бондарчук
83. 40,6. Анна Каренина. 1967. Александр Зархи
84. 40,3. Солдат Иван Бровкин. 1955. Иван Лукинский
85. 40,3. Осторожно, бабушка. 1961. Надежда Кошеверова
86. 40,0. Старик Хоттабыч. 1957. Геннадий Казанский.
87. 40,0. Верьте мне, люди. 1965. Вл. Беренштейн, И. Гурин, Л. Луков
88. 40,0. Освобождение. 1970-1971. Юрий Озеров (копродукция)

89. 39,7. Две жизни. 1961. Леонид Луков
90. 39,6. Операция «Ы» и другие приключения Шурика. 1965. Леонид Гайдай
91. 39,5. Государственный преступник. 1965. Николай Розанцев
92. 39,4. Баламут. 1979. Владимир Роговой
93. 39,4. Воры в законе. 1988. Юрий Кара
94. 39,3. Двенадцать стульев. 1971. Леонид Гайдай
95. 39,2. Судьба человека. 1959. Сергей Бондарчук
96. 39,2. Вооружен и очень опасен. 1978. Владимир Вайншток
97. 39,1. Люди и звери. 1962. Сергей Герасимов
98. 39,1. Молодые. 1971. Николай Москаленко
99. 39,0. Посол Советского Союза. 1969. Георгий Натансон
100. 38,5. Война и мир. 1966-1967. Сергей Бондарчук
101. 38,3. Битва в пути. 1961. Владимир Басов
102. 38,2. Мужики! 1981. Искра Бабич
103. 38,1. Акселератка. 1987. Алексей Коренев
104. 37,9. Судьба Марины. 1954. Исаак Шмарук и Виктор Ивченко
105. 37,9. Туннель. 1967. Франчиск Мунтяну (копродукция)
106. 37,6. Таинственный монах. 1968. Аркадий Кольцатый
107. 37,6. Прости. 1987. Эрнест Ясан
108. 37,2. Журавушка. 1969. Николай Москаленко
109. 37,0. Трактористы. 1939. Иван Пырьев
110. 37,0. Песни моря. 1971. Франчиск Мунтяну (копродукция)
111. 36,9. Опасные гастроли. 1970. Георгий Юнгвальд-Хилькевич
112. 36,7. Укротительница тигров. 1955. Н. Кошеверова и А. Ивановский
113. 36,7. Годы молодые. 1959. Алексей Мишурин
114. 36,7. Еще раз про любовь. 1968. Георгий Натансон
115. 36,5. Девушка без адреса. 1958. Эльдар Рязанов
116. 36,5. Романс о влюбленных. 1974. Андрей Кончаловский
117. 36,4. Ночной патруль. 1957. Владимир Сухобоков
118. 36,2. Падение Берлина. 1950. Михаил Чиаурели
119. 36,2. Как вас теперь называть? 1965. Владимир Чеботарев
120. 36,2. Отряд особого назначения. 1980. Вадим Лысенко
121. 36,1. Белые Росы. 1984. Игорь Добролюбов
122. 36,0. Свинарка и пастух. 1941. Иван Пырьев
123. 35,9. Сказ про то, как царь Петр арапа женил. 1976. Ал. Митта
124. 35,8. Балтийское небо. 1961. Владимир Венгеров
125. 35,8. Аты-Баты, шли солдаты... 1977. Леонид Быков
126. 35,8. Вокзал для двоих. 1983. Эльдар Рязанов
127. 35,7. Без вести пропавший. 1956. Исаак Шмарук
128. 35,7. Помни имя свое. 1974/1975. Сергей Колосов (копродукция)
129. 35,6. Женщины. 1966. Павел Любимов.
130. 35,6. Женатый холостяк. 1983. Владимир Роговой
131. 35,4. Девочка ищет отца. 1959. Лев Голуб
132. 35,4. Ошибка резидента. 1968. Вениамин Дорман
133. 35,4. Бой после победы. 1972. Виллен Азаров
134. 35,4. В зоне особого внимания. 1978. Андрей Малюков
135. 35,4. Молодая жена. 1979. Леонид Менакер
136. 35,3. Два билета на дневной сеанс. 1967. Герберт Раппапорт

137. 35,3. Тайна «Черных дроздов». 1984. Вадим Дербенев
138. 35,3. Рейс 222. 1986. Сергей Микаэлян
139. 35,2. Овод. 1955. Александр Файнциммер
140. 35,2. Дерзость. 1972. Георгий Юнгвальд-Хилькивич
141. 35,0. Операция «Кобра». 1961. Дмитрий Васильев
142. 35,0. Три плюс два. 1963. Генрих Оганисян
143. 35,0. Коллеги. 1963. Алексей Сахаров
144. 35,0. Разведчики. 1969. Алексей Швачко, Игорь Самборский
145. 34,9. Родная кровь. 1964. Михаил Ершов
146. 34,8. Часы остановились в полночь. 1959. Николай Фигуровский
147. 34,8. Девчата. 1962. Юрий Чулюкин
148. 34,7. Анна Каренина. 1953. Татьяна Лукашевич
149. 34,6. Виринея. 1969. Владимир Фетин
150. 34,6. Руслан и Людмила. 1973. Александр Птушко
151. 34,6. Не могу сказать «Прощай». 1982. Борис Дуров
152. 34,5. Молодая гвардия. 1948. Сергей Герасимов
153. 34,5. Мертвый сезон. 1969. Савва Кулиш
154. 34,5. Белое солнце пустыни. 1970. Владимир Мотыль
155. 34,4. Повесть о настоящем человеке. 1948. Александр Столпер
156. 34,4. Евдокия. 1961. Татьяна Лиознова
157. 34,4. Курьер. 1987. Карен Шахназаров
158. 34,3. Улица полна неожиданностей. 1957. Сергей Сиделев
159. 34,3. Девичья весна. 1960. Вениамин Дорман, Генрих Оганисян
160. 34,3. Королева бензоколонки. 1963. А. Мишурин и Николай Литус
161. 34,3. За спичками. 1980. Леонид Гайдай (копродукция)
162. 34,2. Богатая невеста. 1938. Иван Пырьев.
163. 34,1. Воскресение. 1960. Михаил Швейцер
164. 34,0. Гадюка. 1965. Виктор Ивченко
165. 34,0. Опасные друзья. 1980. Владимир Шамшурин
166. 33,9. Любовью надо дорожить. 1960. Сергей Сплошнов
167. 33,8. Сказание о земле Сибирской. 1948. Иван Пырьев
168. 33,8. Розыгрыш. 1977. Владимир Меньшов
169. 33,7. Дело «пёстрых». 1958. Николай Досталь
170. 33,6. Слуги дьявола. 1971. Александр Лейманис
171. 33,5. Дело № 306. 1956. Анатолий Рыбаков
172. 33,5. Солдатское сердце. 1959. Сергей Колосов
173. 33,4. Черная береза. 1978. Виталий Четвериков
174. 33,4. Огарева, 6. 1981. Борис Григорьев
175. 33,3. Душа. 1982. Александр Стефанович
176. 33,2. Шестое июля. 1968. Юлий Карасик
177. 33,2. Десять негритят. 1988. Станислав Говорухин
178. 33,1. Красные листья. 1958. Владимир Корш-Саблин
179. 33,1. Обвиняются в убийстве. 1970. Борис Волчек
180. 33,1. Случай в квадрате 36-80. 1982. Михаил Туманишвили
181. 33,0. Восемнадцатый год. 1958. Григорий Рошаль
182. 33,0. Ульзана. 1976. Готтфрид Кольдиц (копродукция)
183. 32,9. Максимка. 1953. Владимир Браун
184. 32,9. В 26-го не стрелять. 1967. Равиль Батыров

185. 32,9. Варвара краса – длинная коса. 1971. Александр Роу
186. 32,9. Поговорим, брат. 1979. Юрий Чулюкин
187. 32,8. Похищение Савойи. 1979. Вениамин Дорман
188. 32,6. Председатель. 1965. Алексей Салтыков
189. 32,6. Республика ШКИД. 1967. Геннадий Полока
190. 32,6. Вий. 1967. К. Ершов, Георгий Кропачев, Александр Птушко
191. 32,5. Матрос с «Кометы». 1958. Исидор Анненский
192. 32,5. Крепкий орешек. 1968. Теодор Вульфович
193. 32,5. Единственная. 1976. Иосиф Хейфиц
194. 32,5. Груз без маркировки. 1985. Владимир Попков
195. 32,3. Педагогическая поэма. 1955. А. Маслюков, М. Маевская
196. 32,3. Заклятие долины змей. 1988. Марек Пестрак (копродукция)
197. 32,2. Армия Трясогузки снова в бою. 1969. Александр Лейманис
198. 32,2. Любить человека. 1973. Сергей Герасимов
199. 32,1. Сотрудник ЧК. 1964. Борис Волчек
200. 32,1. Зимняя вишня. 1985. Игорь Масленников
201. 32,0. Два капитана. 1956. Владимир Венгеров
202. 32,0. Дорогой мой человек. 1958. Иосиф Хейфиц
203. 32,0. Третий тайм. 1963. Евгений Карелов
204. 32,0. Схватка. 1973. Степан Пучинян
205. 32,0. Будьте моим мужем. 1981. Алла Сурикова
206. 31,9. Анна на шее. 1954. Исидор Анненский
207. 31,9. Испытание верности. 1955. Иван Пырьев
208. 31,9. Девушка с гитарой. 1958. Александр Файнциммер
209. 31,9. Пятьдесят на пятьдесят. 1973. Александр Файнциммер
210. 31,8. Дело Румянцева. 1956. Иосиф Хейфиц
211. 31,8. Неподдающиеся. 1959. Юрий Чулюкин
212. 31,8. Крепостная актриса. 1963. Роман Тихомиров
213. 31,8. Донская повесть. 1964. Владимир Фетин
214. 31,8. Опекун. 1971. Альберт Мкртчян и Эдгар Ходжикян
215. 31,7. След сокола. 1970. Готтфрид Кольдиц (копродукция)
216. 31,6. Незабываемый 1919-й год. 1952. Михаил Чиаурели
217. 31,5. Веселые звезды. 1954. Вера Строева
218. 31,5. Мы с вами где-то встречались. 1954. Н. Досталь, А. Тутышкин
219. 31,5. Старики-разбойники. 1972. Эльдар Рязанов
220. 31,3. Трудное счастье. 1958. Александр Столпер
221. 31,3. Северная повесть. 1960. Евгений Андриканис
222. 31,3. О тех, кого помню и люблю. 1974. А. Вехотко и Н. Трощенко
223. 31,3. Сладкая женщина. 1977. Владимир Фетин
224. 31,3. Ответный ход. 1981. Михаил Туманишвили
225. 31,2. Тайна двух океанов. 1957. Константин Пипинашвили
226. 31,2. Семь невест ефрейтора Збруева. 1971. Виталий Мельников
227. 31,1. Игра без правил. 1966. Ярополк Лапшин
228. 31,0. Идиот. 1958. Иван Пырьев
229. 31,0. Доживём до понедельника. 1968. Станислав Ростоцкий
230. 31,0. Командир счастливой «Щуки». 1973. Борис Волчек
231. 30,9. Верные друзья. 1954. Михаил Калатозов
232. 30,9. Зеленая карета. 1967. Ян Фрид

233. 30,8. Чрезвычайное поручение. 1966. С. Кеворков и Э. Карамян
234. 30,8. Солдаты свободы. 1977. Юрий Озеров (копродукция)
235. 30,7. Разные судьбы. 1956. Леонид Луков
236. 30,7. Черный принц 1973. Анатолий Бобровский
237. 30,7. Без права на ошибку. 1975. Александр Файнциммер
238. 30,7. В моей смерти прошу винить Клаву К. 1980. Н. Лебедев и Э. Ясан
239. 30,6. Доброе утро. 1955. Андрей Фролов
240. 30,6. Два года над пропастью. 1967. Тимофей Левчук
241. 30,6. Конец атамана. 1971. Шакен Айманов
242. 30,5. Повесть о чекисте. 1969. Борис Дуров и Степан Пучинян
243. 30,5. Пятеро с неба. 1969. Владимир Шредель
244. 30,5. Слуги дьявола на чертовой мельнице. 1973. А. Лейманис
245. 30,4. Карнавал. 1982. Татьяна Лиознова
246. 30,2. Иванна. 1960. Виктор Ивченко
247. 30,1. Весна на Заречной улице. 1956. Ф. Миронер и М. Хуциев
248. 30,1. Баллада о солдате. 1959. Григорий Чухрай
249. 30,1. Поднятая целина. 1960. Александр Иванов
250. 30,1. Сверстницы. 1959. Василий Ордынский
251. 30,1. Среди добрых людей. 1962. Е. Брюнчугин и А. Буковский
252. 30,1. Свет в конце тоннеля. 1974. Алоиз Бренч
253. 30,1. Тайны мадам Вонг. 1986. Степан Пучинян
254. 30,0. Тишина. 1964. Владимир Басов
255. 30,0. Веселые ребята. 1934. Григорий Александров
256. 30,0. Чапаев. 1934. Братья Васильевы
257. 30,0. Бессмертный гарнизон. 1956. З. Аграненко и Э. Тиссэ
258. 30,0. Штепсель женит Тарапуньку. 1958. Е. Березин и Ю. Тимошенко
259. 30,0. Стряпуха. 1966. Эдмонд Кеосаян
260. 30,0. Хорошо сидим! 1987. Мунид Закиров
261. 29,9. Дайте жалобную книгу. 1965. Эльдар Рязанов
262. 29,9. Черная стрела. 1985. Сергей Тарасов
263. 29,8. Двенадцатая ночь. 1955. Ян Фрид
264. 29,8. Черный бизнес. 1965. Василий Журавлев
265. 29,7. Игра без ничьей. 1967. Юрий Кавтарадзе
266. 29,6. Ко мне, Мухтар. 1965. Семен Туманов
267. 29,6. Европейская история. 1984. Игорь Гостев (копродукция)
268. 29,5. Ссора в Лукашах. 1959. Максим Руф
269. 29,4. Тень у пирса. 1956. Михаил Винярский
270. 29,4. Эксперимент доктора Абста. 1969. Антон Тимонишин
271. 29,4. Не ходите, девки, замуж. 1985. Евгений Герасимов
272. 29,4. Змеелов. 1986. Вадим Дербенев
273. 29,3. Неоконченная повесть. 1955. Фридрих Эрмлер
274. 29,3. Заноза. 1957. Николай Санишвили
275. 29,3. Золотой теленок. 1968. Михаил Швейцер
276. 29,2. Опасные тропы. 1955. Александр Алексеев, Евгений Алексеев
277. 29,2. Запасной игрок. 1954. Семён Тимошенко
278. 29,2. Москва, любовь моя. 1974. Александр Митта (копродукция)
279. 29,1. В добрый час! 1957. Виктор Эйсымонт
280. 29,1. Марианна. 1967. Василий Паскару

281. 29,0. Жестокость. 1959. Владимир Скуйбин
282. 29,0. Годы девичьи. 1962. Леонид Эстрин
283. 29,0. Берегись автомобиля! 1966. Эльдар Рязанов
284. 29,0. Непобедимый. 1983. Юрий Борецкий
285. 28,9. Без вины виноватые. 1945. Владимир Петров
286. 28,9. Звезда. 1949/53. Александр Иванов
287. 28,9. Дом, в котором я живу. 1957. Лев Кулиджанов и Яков Сегель
288. 28,9. Аннушка. 1959. Борис Барнет
289. 28,9. Мичман Панин. 1960. Михаил Швейцер
290. 28,9. Человек без паспорта. 1966. Анатолий Бобровский
291. 28,9. Стрелы Робин Гуда. 1976. Сергей Тарасов
292. 28,9. Странная женщина. 1978. Юлий Райзман
293. 28,9. Прощальная гастроль "Артиста". 1980. А. Файнциммер
294. 28,9. Иди и смотри. 1986. Элем Климов
295. 28,8. Следы на снегу. 1955. Адольф Бергункер
296. 28,8. Колыбельная. 1960. Михаил Калик
297. 28,8. Черемушки. 1963. Герберт Раппапорт
298. 28,7. Взрослые дети. 1961. Виллен Азаров
299. 28,7. Тройная проверка. 1970. Алоиз Бренч
300. 28,7. Судьба резидента. 1970. Вениамин Дорман
301. 28,7. Сын. 1956. Юрий Озеров.
302. 28,6. Выстрел в тумане. 1964. А. Серый, А. Бобровский
303. 28,6. Один шанс из тысячи. 1969. Леон Кочарян
304. 28,6. Фронт за линией фронта. 1978. Игорь Гостев
305. 28,5. Гараж. 1980. Эльдар Рязанов
306. 28,4. "24-25" не возвращается. 1969. А.Бренч, Р.Горяев
307. 28,4. Где 042? 1970. Олег Ленциус
308. 28,4. Баллада о доблестном рыцаре Айвенго. 1983. Сергей Тарасов
309. 28,4. Контрабанда. 1975. Станислав Говорухин
310. 28,3. Командир корабля. 1954. Владимир Браун
311. 28,3. Летят журавли. 1957. Михаил Калатозов
312. 28,3. Повесть о молодоженах. 1960. Сергей Сиделев
313. 28,3. Белорусский вокзал. 1971. Андрей Смирнов
314. 28,2. Вольница. 1956. Григорий Рошаль
315. 28,2. Следствие продолжается. 1967. Али-Сэттар Атакишиев
316. 28,1. Дело было в Пенькове. 1958. Станислав Ростоцкий
317. 28,0. Любимая девушка. 1940. Иван Пырьев
318. 27,9. Чемпион мира. 1955. Владимир Гончуков
319. 27,9. Им было девятнадцать... 1960. Владимир Кочетов
320. 27,9. 713-й просит посадку. 1962. Григорий Никулин
321. 27,9. Учитель танцев. 1952. В. Канцель, Т. Лукашевич
322. 27,9. Годен к нестроевой. 1968. Владимир Роговой, Эфраим Севела
323. 27,8. Девушка – джигит. 1955. Павел Боголюбов
324. 27,8. Максим Перепелица. 1956. Анатолий Граник
325. 27,8. Екатерина Воронина. 1957. Исидор Анненский
326. 27,8. Гулящая. 1961. Иван Кавалеридзе
327. 27,8. Один из нас. 1971. Геннадий Полока
328. 27,8. Неисправимый лгун. 1974. Виллен Азаров

329. 27,7. Меченый атом. 1973. Игорь Гостев
330. 27,7. Блокада. 1975. Михаил Ершов
331. 27,6. Кортик. 1954. Владимир Венгеров и Михаил Швейцер
332. 27,6. Мамлюк. 1959. Давид Рондели
333. 27,6. День счастья. 1964. Иосиф Хейфиц
334. 27,6. Укрощение огня. 1972. Даниил Храбровицкий
335. 27,6. Океан. 1974. Юрий Вышинский
336. 27,6. Фронт без флангов. 1975. Игорь Гостев
337. 27,6. Капитан «Старой черепахи». 1956. В. Воронин, Г. Габай
338. 27,5. Живой труп. 1952. В. Венгеров, В. Кожич, А. Даусон
339. 27,5. На дальних берегах. 1958. Тофик Таги-заде
340. 27,5. Ваня. 1959. Анатолий Дудоров и Аркадий Шульман
341. 27,5. Жизнь прошла мимо. 1959. Владимир Басов
342. 27,5. Журналист. 1967. Сергей Герасимов
343. 27,5. Приезжая. 1978. Валерий Лонской
344. 27,4. Убийство на улице Данте. 1956. Михаил Ромм
345. 27,4. Увольнение на берег. 1962. Феликс Миронер
346. 27,4. Жаворонок. 1965. Никита Курихин и Леонид Менакер.
347. 27,4. Теща. 1974. Сергей Сплошнов
348. 27,3. Садко. 1953. Александр Птушко
349. 27,3. Будни уголовного розыска. 1973. Суламифь Цыбульник
350. 27,2. Школа мужества. 1954. В. Басов и М. Корчагин
351. 27,2. Человек родился. 1956. Василий Ордынский
352. 27,2. Первые испытания. 1960. Владимир Корш-Саблин
353. 27,2. Роман и Франческа. 1961. Владимир Денисенко
354. 27,2. Белый рояль. 1969. Мукадас Махмудов
355. 27,1. Истребители. 1939. Эдуард Пенцлин
356. 27,1. Ехали мы, ехали... 1963. Ефим Березин и Юрий Тимошенко
357. 27,1. Риск. 1971. Василий Паскару
358. 27,1. Высокое звание. 1973. Евгений Карелов
359. 27,0. Живет такой парень. 1964. Василий Шукшин
360. 27,0. Нейтральные воды. 1969. Владимир Беренштейн
361. 26,9. Стрекоза. 1954. Семён Долидзе, Леван Хотивари
362. 26,9. Наши соседи. 1957. Сергей Сплошнов
363. 26,9. Нормандия-Неман. 1960. Жан Древиль (копродукция)
364. 26,9. Прерванная песня. 1960. Н. Санишвили (копродукция)
365. 26,9. По данным уголовного розыска... 1980. В. Михайловский
366. 26,8. Далекая невеста. 1948. Евгений Иванов-Барков
367. 26,8. Фатима. 1959. Семён Долидзе
368. 26,8. Артист из Кохановки. 1962. Григорий Липшиц
369. 26,8. На семи ветрах. 1962. Станислав Ростоцкий
370. 26,8. Сказка о царе Салтане. 1967. Александр Птушко
371. 26,8. Хозяин тайги. 1969. Владимир Назаров
372. 26,8. Усатый нянь. 1978. Владимир Грамматиков
373. 26,7. Дочь Стратиона. 1965. Василий Левин
374. 26,6. Добровольцы. 1958. Юрий Егоров
375. 26,6. Катя-Катюша. 1960. Григорий Липшиц
376. 26,6. Эдгар и Кристина. 1967. Леонид Лейманис

377. 26,6. Весна на Одере. 1968. Леон Сааков
378. 26,6. Братья Карамазовы. 1969. Иван Пырьев
379. 26,6. Старый знакомый. 1969. И. Ильинский и А. Кольцатый
380. 26,6. Двойной обгон. 1984. Александр Гордон
381. 26,5. Медовый месяц. 1956. Надежда Кошеверова
382. 26,5. Взорванный ад. 1967. Иван Лукинский
383. 26,4. Случай на шахте восемь. 1958. Владимир Басов
384. 26,4. Ар-хи-ме-ды! 1976. Александр Павловский
385. 26,3. Семь нянек. 1962. Ролан Быков
386. 26,3. Расплата. 1971. Федор Филиппов
387. 26,3. Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо. 1973. Станислав Говорухин
388. 26,3. Человек в штатском. 1973. Василий Журавлев
389. 26,2. Удар! Еще удар! 1968. Виктор Садовский
390. 26,2. Городской романс. 1971. Петр Тодоровский
391. 26,1. В шесть часов вечера после войны. 1944. Иван Пырьев
392. 26,1. Огненные вёрсты. 1957. Самсон Самсонов
393. 26,1. Незваные гости. 1959. Игорь Ельцов
394. 26,1. 49 дней. 1962. Генрих Габай
395. 26,1. Вам и не снилось. 1981. Илья Фрэз
396. 26,0. Адмирал Ушаков. 1953. Михаил Ромм
397. 26,0. Корабли штурмуют бастионы. 1953. Михаил Ромм
398. 26,0. Большая семья. 1954. Иосиф Хейфиц
399. 26,0. Три тополя на Плющихе. 1968. Татьяна Лиознова
400. 26,0. Мой ласковый и нежный зверь. 1978. Эмиль Лотяну
401. 26,0. Забытая мелодия для флейты. 1987. Эльдар Рязанов
402. 25,9. Хмурое утро. 1959. Григорий Рошаль
403. 25,9. След в океане. 1965. Олег Николаевский
404. 25,9. Семья Ивановых. 1975. Алексей Салтыков
405. 25,8. Гроза над полями. 1959. Николай Красий и Юрий Лысенко
406. 25,8. Грозные ночи. 1961. В. Довгань и А. Курочкин
407. 25,8. Огонь, вода и… медные трубы. 1969. Александр Роу
408. 25,7. Калиновая Роща. 1954. Тимофей Левчук
409. 25,7. Судьба барабанщика. 1956. Виктор Эйсымонт
410. 25,7. Пришла и говорю. 1985. Наум Ардашников
411. 25,6. В квадрате 45. 1956. Юрий Вышинский
412. 25,6. Сердце не прощает. 1961. Владимир Довгань и Иван Кобозев
413. 25,6. Штрафной удар. 1963. Вениамин Дорман
414. 25,6. Доктор Вера. 1968. Дамир Вятич-Бережных
415. 25,6. Влюблен по собственному желанию. 1982. Сергей Микаэлян
416. 25,5. Звёзды на крыльях. 1955. Исаак Шмарук
417. 25,5. Стучись в любую дверь. 1958. Мария Фёдорова
418. 25,5. Суета сует. 1979. Алла Сурикова
419. 25,4. Горячее сердце. 1953. Г. Казанский, В. Кожич, А. Даусон
420. 25,4. Наследники. 1960. Тимофей Левчук
421. 25,4. Любовь моя, печаль моя. 1979. А. Ибрагимов (копродукция)
422. 25,3. Павел Корчагин. 1957. Александр Алов и Владимир Наумов
423. 25,3. Там, где цветут эдельвейсы. 1966. Е. Арон и Ш. Бейсембаев

424. 25,3. Меж высоких хлебов. 1971. Леонид Миллионщиков
425. 25,2. Море студёное. 1955. Юрий Егоров
426. 25,2. Отчий дом. 1959. Лев Кулиджанов
427. 25,2. Аннычка. 1969. Борис Ивченко
428. 25,2. Переступи порог. 1970. Ричард Викторов
429. 25,1. Дорога. 1955. Александр Столпер
430. 25,1. Урок жизни. 1955. Юлий Райзман
431. 25,1. Сорок первый 1956 Григорий Чухрай
432. 25,1. Первое свидание 1960 Искра Бабич
433. 25,1. Зайчик 1965 Леонид Быков.
434. 25,1. Жили-были старик со старухой. 1965. Григорий Чухрай
435. 25,1. Крах. 1969. Владимир Чеботарев
436. 25,0. Дети партизана. 1954. Лев Голуб, Николай Фигуровский.
437. 25,0. Об этом забывать нельзя. 1954. Леонид Луков
438. 25,0. За витриной универмага. 1956 Самсон Самсонов
439. 25,0. Я встретил девушку. 1957. Рафаил Перельштейн
440. 25,0. Трое вышли из леса. 1958. Константин Воинов
441. 25,0. Последний дюйм. 1959. Теодор Вульфович, Никита Курихин
442. 25,0. Деревенский детектив. 1969. Иван Лукинский
443. 25,0. Олеся. 1971. Борис Ивченко
444. 24,9. Чужая родня. 1956. Михаил Швейцер
445. 24,9. Впереди крутой поворот. 1960. Ричард Викторов
446. 24,9. Пацаны. 1983. Динара Асанова
447. 24,8. Серебряный тренер. 1963. Виктор Ивченко
448. 24,8. Гранатовый браслет. 1965. Абрам Роом
449. 24,8. Соло для слона с оркестром. 1976. О. Липский (копродукция)
450. 24,7. Черноморочка. 1960. Алексей Коренев
451. 24,7. За двумя зайцами. 1961. Виктор Иванов
452. 24,7. Чужая беда. 1961. Ян Фрид
453. 24,7. Трое суток после бессмертия. 1963. Владимир Довгань
454. 23,7. Я, следователь... 1972. Георгий Калатозишвили
455. 24,7. Шестой. 1982. Самвел Гаспаров
456. 24,6. Высота. 1957. Александр Зархи
457. 24,6. Песня первой любви. 1958. Л. Вагаршян и Ю. Ерзинкян
458. 24,6. Лёгкая жизнь. 1964. Вениамин Дорман
459. 24,6. Первый троллейбус. 1964. Исидор Анненский
460. 24,6. Женя, Женечка и "катюша". 1967. Владимир Мотыль
461. 24,6. Каждый вечер в одиннадцать. 1969. Самсон Самсонов
462. 24,6. 34-й скорый. 1982. Андрей Малюков
463. 24,5. Герои Шипки. 1955. Сергей Васильев (копродукция)
464. 24,5. Преступление. 1976. Евгений Ташков
465. 24,4. Разлом. 1952. Павел Боголюбов, Юрий Музыкант
466. 24,4. Тревожная молодость. 1955. А. Алов и В. Наумов
467. 24,4. Крутые Горки. 1956. Николай Розанцев
468. 24,4. Повесть о первой любви. 1957. Василий Левин
469. 24,4. Испытательный срок. 1960. Владимир Герасимов
470. 24,4. Хроника пикирующего бомбардировщика. 1968. Н. Бирман
471. 24,4. Шах королеве бриллиантов. 1974. Алоиз Бренч

472. 24,4. Мимино. 1978. Георгий Данелия
473. 24,4. Берег. 1984. А. Алов и В. Наумов (копродукция)
474. 24,3. Простая история. 1960. Юрий Егоров
475. 24,3. Казаки. 1961. Василий Пронин
476. 24,3. Это было в разведке. 1969. Лев Мирский
477. 24,2. Встреча на Эльбе. 1949. Григорий Александров
478. 24,2. Секретная миссия. 1950. Михаил Ромм
479. 24,2. Земля и люди. 1956. Станислав Ростоцкий
480. 24,2. Свет далекой звезды. 1965. Иван Пырьев
481. 24,2. Пароль не нужен. 1967. Борис Григорьев
482. 24,2. Забудьте слово "смерть". 1979. Самвел Гаспаров
483. 24,2. Найти и обезвредить. 1983. Георгий Кузнецов
484. 24,1. Отелло. 1956. Сергей Юткевич
485. 24,1. Неповторимая весна. 1957. Александр Столпер
486. 24,1. Встреча у старой мечети. 1970. Сухбат Хамидов
487. 24,1. Это мы не проходили. 1976. Илья Фрэз
488. 24,1. Особо опасные... 1980. Суламбек Мамилов
489. 24,1. Блондинка за углом. 1984. Владимир Бортко
490. 24,0. Секретарь райкома. 1942. Иван Пырьев
491. 24,0. Великий воин Албании Скандербег. 1954. Сергей Юткевич (копродукция)
492. 24,0. Шофёр поневоле. 1958. Надежда Кошеверова
493. 24,0. Ненависть. 1978. Самвел Гаспаров
494. 23,9. Случай с ефрейтором Кочетковым. 1955. Александр Разумный
495. 23,9. Солдатка. 1960. Владимир Денисенко
496. 23,9. Девять дней одного года. 1962. Михаил Ромм
497. 23,9. Взрыв после полуночи. 1969. Э. Карамян, С. Кеворков
498. 23,9. Я его невеста. 1969. Наум Трахтенберг
499. 23,9. Схватка в пурге. 1978. Александр Гордон
500. 23,9. Транссибирский экспресс. 1978. Эльдор Уразбаев
501. 23,9. Возвращение резидента. 1982. Вениамин Дорман
502. 23,8. Друг мой, Колька! 1961. А. Митта и А. Салтыков
503. 23,8. Грешница. 1962. Фёдор Филиппов и Гавриил Егиазаров
504. 23,8. Отец солдата. 1965. Резо Чхеидзе
505. 23,8. Зигзаг удачи. 1969. Эльдар Рязанов
506. 23,8. Шельменко-денщик. 1971. Андрей Тутышкин
507. 23,8. Земля, до востребования. 1973. Вениамин Дорман
508. 23,8. Версия полковника Зорина. 1979. Андрей Ладынин
509. 23,8. Смерть на взлёте. 1983. Хасан Бакаев
510. 23,7. Радуга. 1944. Марк Донской
511. 23,7. Алёшкина любовь. 1961. Семён Туманов и Георгий Щукин
512. 23,7. Всё остаётся людям 1963. Георгий Натансон
513. 23,7. Развязка. 1970. Николай Розанцев
514. 23,7. Свой среди чужих, чужой среди своих. 1974. Н. Михалков
515. 23,7. Чучело. 1984. Ролан Быков
516. 23,6. Весенние заморозки. 1955. П. Арманд и Л. Лейманис
517. 23,6. Цель его жизни. 1958. Анатолий Рыбаков
518. 23,6. Гори, моя звезда! 1958. Анатолий Слесаренко

519. 23,6. Меч и роза. 1960. Леонид Лейманис
520. 23,6. Совершенно серьёзно. 1961. Э. Рязанов, Л. Гайдай, Н.Трахтенберг, Э. Змойро, В. Семаков
521. 23,6. Молодо-зелено. 1962. Константин Воинов
522. 23,6. Эскадрон гусар летучих. 1981. Н. Хубов, С. Ростоцкий
523. 23,5. В мирные дни. 1951. Владимир Браун
524. 23,5. Юность Петра. 1981. Сергей Герасимов (копродукция)
525. 23,4. Весенние грозы. 1960. Николай Фигуровский
526. 23,4. Люди на мосту. 1960. Александр Зархи
527. 23,4. Возвращение к жизни. 1972. Владимир Басов
528. 23,4. Небо со мной. 1975. Валерий Лонской
529. 23,3. Решающий шаг. 1966. Алты Карлиев
530. 23,3. Цветы запоздалые. 1970. Абрам Роом
531. 23,3. Сибирячка. 1973. Алексей Салтыков
532. 23,3. Приваловские миллионы. 1973. Ярополк Лапшин
533. 23,3. Красные дипкурьеры 1978 Вилен Новак
534. 23,2. Каменный цветок. 1946. Александр Птушко
535. 23,2. Матрос Чижик. 1955. Владимир Браун
536. 23,2. Любой ценой. 1960. Анатолий Слесаренко
537. 23,2. Сережа. 1960. Георгий Данелия и Игорь Таланкин
538. 23,2. Спасенное поколение. 1960. Георгий Победоносцев
539. 23,2. Хлеб и розы. 1960. Федор Филиппов
540. 23,2. На пути в Берлин. 1969. Михаил Ершов
541. 23,2. Одиноким предоставляется общежитие. 1984. С. Самсонов
542. 23,2. Конец императора тайги. 1978. Владимир Саруханов
543. 23,2. Приступить к ликвидации. 1984. Борис Григорьев
544. 23,1. Деловые люди. 1963. Леонид Гайдай
545. 23,1. Белый Бим – Черное ухо. 1977. Станислав Ростоцкий
546. 23,0. Александр Невский. 1938. С. Эйзенштейн, Д. Васильев
547. 23,0. Петр Первый. 1937/1939. Владимир Петров
548. 23,0. Мой младший брат. 1962. Александр Зархи
549. 23,0. Порожний рейс. 1963. Владимир Венгеров
550. 23,0. Три толстяка. 1966. Алексей Баталов и Иосиф Шапиро
551. 23,0. Горячий снег. 1972. Гавриил Егиазаров
552. 23,0. Ларец Марии Медичи. 1981. Рудольф Фрунтов
553. 22,9. Аринка. 1940. Юрий Музыкант, Надежда Кошеверова
554. 22,9. Зумрад. 1962. Александр Давидсон, Абдусалом Рахимов.
555. 22,9. Ключи от неба. 1965. Виктор Иванов
556. 22,9. Хлеб, золото, наган. 1981. Самвел Гаспаров
557. 22,8. День, когда исполняется 30 лет. 1962. Валентин Виноградов
558. 22,8. Никто не хотел умирать. 1966. Витаутас Жалакявичюс
559. 22,8. Не ставьте лешему капканы. 1981. Владимир Саруханов
560. 22,7. Подвиг разведчика. 1947. Борис Барнет
561. 22,7. Кето и Котэ. 1948/1953. В. Таблиашвили, Ш. Гедеванишвили
562. 22,7. Правда - хорошо, а счастье – лучше. 1952. Сергей Алексеев, Борис Никольский
563. 22,7. Олекса Довбуш. 1960. Виктор Иванов
564. 22,7. Тучи над Борском. 1961. Василий Ордынский

565. 22,7. Человек не сдаётся. 1961. Иосиф Шульман
566. 22,6. Судьба женщины.1958. Николай Санишвили
567. 22,6. А если это любовь? 1962. Юлий Райзман
568. 22,6. Это случилось в милиции. 1963. Виллен Азаров
569. 22,6. "Сто грамм" для храбрости. 1977. Борис Бушмелёв, Анатолий Маркелов и Георгий Щукин
570. 22,6. Вас ожидает гражданка Никанорова. 1979. Леонид Марягин
571. 22,6. Капкан для шакалов. 1986. Мукудас Махмудов
572. 22,5. Старшая сестра. 1967. Георгий Натансон
573. 22,5. Служили два товарища. 1968. Евгений Карелов
574. 22,5. Седьмая пуля. 1973 Али Хамраев
575. 22,5. Точка отсчёта. 1980. Виктор Туров
576. 22,4. Атаман кодр. 1959. М. Калик, Б. Рыцарев и О. Улицкая
577. 22,4. Наш общий друг. 1962. Иван Пырьев
578. 22,4. Встреча в горах. 1967. Николай Санишвили
579. 22,4. На войне как на войне. 1969. Виктор Трегубович.
580. 22,3. Есть такой парень. 1956. Виктор Ивченко
581. 22,3. Коммунист. 1958. Юлий Райзман
582. 22,3. Чужие дети. 1959. Тенгиз Абуладзе
583. 22,3. Спасите наши души. 1960. Алексей Мишурин
584. 22,3. Алые паруса. 1961. Александр Птушко
585. 22,3. Зося. 1967. Михаил Богин (копродукция)
586. 22,3 ...А вы любили когда-нибудь? 1974. Игорь Усов
587. 22,3. Осенний марафон. 1980. Георгий Данелия
588. 22,2. Железный поток. 1967. Ефим Дзиган
589. 22,2. Полонез Огинского. 1971. Лев Голуб
590. 22,2. Алмазы для Марии. 1976. О. Бондарев и В. Чеботарев
591. 22,2. Лекарство против страха. 1978. Альберт Мкртчян
592. 22,1. Княжна Мери. 1955. Исидор Анненский
593. 22,1. Борец и клоун. 1957. Константин Юдин и Борис Барнет
594. 22,1. Прыжок на заре. 1961. Иван Лукинский
595. 22,1. Большая дорога. 1963. Юрий Озеров (копродукция)
596. 22,1. Зелёные цепочки. 1971. Григорий Аронов
597. 22,1. Отцы и деды. 1982. Юрий Егоров
598. 22,1. Выстрел в спину. 1980. Владимир Чеботарев
599. 22,0. Косолапый друг. 1960. Владимир Сухобоков
600. 22,0. Звезда пленительного счастья. 1975. Владимир Мотыль
601. 22,0. Жестокий романс. 1984. Эльдар Рязанов
602. 22,0. Медный ангел. 1984. Вениамин Дорман
603. 21,9. Зоя. 1944. Лео Арнштам
604. 21,9. У них есть Родина. 1950. А. Файнциммер и В. Легошин
605. 21,9. Необыкновенное лето. 1957. Владимир Басов
606. 21,9. Слепой музыкант. 1961. Татьяна Лукашевич
607. 21,9. Самый медленный поезд. 1963. В. Краснопольский и В. Усков
608. 21,9. Любит – не любит?.. 1963/1964. Али Хамраев
609. 21,9. Это сильнее меня. 1974. Федор Филиппов
610. 21,9. Чёрный капитан. 1974. Олег Ленциус
611. 21,9. Берём всё на себя. 1981. Евгений Шерстобитов

612. 21,8. Мачеха. 1959. Абиб Исмайлов
613. 21,8. Дикая собака Динго. 1962. Юлий Карасик
614. 21,8. Мужской разговор. 1969. Игорь Шатров
615. 21,8. Из жизни начальника уголовного розыска. 1983. С. Пучинян
616. 21,7. Иван Никулин – русский матрос. 1945. Игорь Савченко
617. 21,7. Первый парень. 1959. Сергей Параджанов
618. 21,7. Каин XVIII. 1963. Надежда Кошеверова и Михаил Шапиро
619. 21,7. Нина. 1971. Алексей Швачко и Виталий Кондратов
620. 21,6. Сталинградская битва. 1949. Владимир Петров
621. 21,6. Слуга двух господ. 1953. Адольф Бергункер
622. 21,6. Прощайте, голуби! 1961. Яков Сегель
623. 21,6. Звезда балета. 1965. Алексей Мишурин
624. 21,6. Золото. 1970. Дамир Вятич-Бережных
625. 21,6. Возвращение «Святого Луки». 1971. Анатолий Бобровский
626. 21,6. Прощание с Петербургом. 1972. Ян Фрид
627. 21,6. Фантазия на тему любви. 1981. Аида Манасарова
628. 21,5. Кавалер Золотой Звезды. 1951. Юлий Райзман
629. 21,5. Белые ночи. 1960. Иван Пырьев
630. 21,5. Дикий мёд. 1967. Владимир Чеботарев
631. 21,5. Поединок в горах. 1968. Камиль Рустамбеков
632. 21,5. Я Вас любил... 1968. Илья Фрэз
633. 21,5. Ночной мотоциклист. 1973. Юлий Слупский
634. 21,4. Небесный тихоход 1946. Семен Тимошенко
635. 21,4. Она вас любит. 1957. Семён Деревянский и Рафаил Суслович
636. 21,4. Я вам пишу... 1959. Михаил Израилев
637. 21,4. Далеко на Западе. 1969. Александр Файнциммер
638. 21,4. Волчья яма. 1984. Болот Шамшиев
639. 21,3. Гроза над Белой. 1968. Е. Немченко, С. Чаплин.
640. 21,3. Однажды, 20 лет спустя. 1981. Юрий Егоров
641. 21,3. Грачи. 1983. Константин Ершов
642. 21,2. Укротители велосипедов. 1964. Юлий Кун
643. 21,2. Горячая душа. Ленфильм, 1960. Евгений Немченко
644. 21,2. Твой современник. 1968. Юлий Райзман
645. 21,2. Впервые замужем. 1980. Иосиф Хейфиц
646. 21,2. Где ты, любовь? 1981. Валериу Гажиу
647. 21,1. Кровь людская – не водица. 1960. Николай Макаренко
648. 21,1. В мёртвой петле. 1963. Н. Ильинский и С. Цыбульник
649. 21,1. Куклы смеются. 1964. Николай Санишвили
650. 21,1. Люди не всё знают. 1964. Николай Макаренко
651. 21,1. Рогатый бастион. 1964/1975. Петр Василевский
652. 21,1. Самый последний день. 1973. Михаил Ульянов
653. 21,1. Легенда о любви. 1984. Латиф Файзиев и Умеш Мехра
654. 21,0. Ленин в Октябре. 1937. Михаил Ромм.
655. 21,0. Ленин в 1918 году. 1939. Михаил Ромм.
656. 21,0. Олеко Дундич. 1958. Леонид Луков (копродукция)
657. 21,0. Когда деревья были большими. 1962. Лев Кулиджанов
658. 21,0. Почтовый роман. 1970. Евгений Матвеев
659. 21,0. Когда дождь и ветер стучат в окно. 1968. Алоиз Бренч

660. 21,0. Начало. 1970. Глеб Панфилов
661. 21,0. За рекой – граница. 1972. Алты Карлиев
662. 21,0. Круг. 1973. Герберт Раппапорт
663. 21,0. Отец и сын. 1980. В. Краснопольский и В. Усков
664. 20,9. Цирк. 1936. Григорий Александров
665. 20,9. Щедрое лето. 1951. Борис Барнет
666. 20,9. Возвращение Василия Бортникова. 1953. Всеволод Пудовкин
667. 20,9. Поддубенские частушки. 1957. Герберт Раппапорт
668. 20,9. Гамлет. 1964. Григорий Козинцев
669. 20,9. Ангел в тюбетейке. 1969. Шакен Айманов
670. 20,9. Пропавшая экспедиция. 1976. Вениамин Дорман
671. 20,8. Клятва. 1946. Михаил Чиаурели
672. 20,8. К Чёрному морю. 1958. Андрей Тутышкин
673. 20,8. Карьера Димы Горина. 1961. Ф. Довлатян и Л. Мирский
674. 20,8. Гиперболоид инженера Гарина. 1966. Александр Гинцбург
675. 20,8. Белый башлык. 1975. Владимир Савельев
676. 20,8. Таможня. 1982. Александр Муратов
677. 20,7. Волки и овцы. 1953. Владимир Сухобоков
678. 20,7. Зеленый фургон. 1960. Генрих Габай.
679. 20,7. Если ты прав... 1964. Юрий Егоров
680. 20,7. Ракеты не должны взлететь, 1965. Алексей Швачко, А. Тимонишин
681. 20,7. Золотые рога. 1973. Александр Роу
682. 20,7. Человек–невидимка 1985. Александр Захаров
683. 20,6. Рассказ нищего. 1962. Лео Эсакия
684. 20,6. Знакомьтесь, Балуев! 1963. Виктор Комиссаржевский
685. 20,6. После свадьбы. 1963. Михаил Ершов
686. 20,6. Дети Дон-Кихота. 1966. Евгений Карелов
687. 20,5. Обманутые. 1961. Ада Неретниеце и Марис Рудзитис
688. 20,5. Встреча с прошлым. 1967. Семён Долидзе
689. 20,5. Влюбленные. 1970. Эльёр Ишмухамедов
690. 20,5. Слово для защиты. 1977. Вадим Абдрашитов
691. 20,5. С любимыми не расставайтесь. 1980. Павел Арсенов
692. 20,5. Опасно для жизни. 1985. Леонид Гайдай
693. 20,5. Через тернии к звёздам. 1981. Ричард Викторов
694. 20,5. Женщина в белом. 1982. Вадим Дербенев
695. 20,4. На всякого мудреца довольно простоты. 1952. Анатолий Дорменко и Владимир Сухобоков
696. 20,4. Два Фёдора. 1959. Марлен Хуциев
697. 20,4. Леон Гаррос ищет друга. 1961. М. Пальеро (копродукция)
698. 20,4. Ход конём. 1963. Татьяна Лукашевич
699. 20,4. Пришел солдат с фронта. 1972. Николай Губенко
700. 20,4. Дерсу Узала. 1976. Акира Куросава (копродукция)
701. 20,4. От зари до зари. 1976. Гавриил Егиазаров
702. 20,3. Спортивная честь. 1951. Владимир Петров
703. 20,3. Бессонная ночь. 1960. Исидор Анненский
704. 20,3. И на Тихом океане... 1974. Юрий Чулюкин
705. 20,3. Прощайте, фараоны. 1975. В. Винник, Д. Черкасский
706. 20,3. Подранки. 1977. Николай Губенко

707. 20,3. Тревожный месяц вересень. 1977. Леонид Осыка
708. 20,3. Победа. 1985. Евгений Матвеев (копродукция)
709. 20,2. Не горюй! 1969. Георгий Данелия
710. 20,2. Человек с другой стороны. 1972. Юрий Егоров
711. 20,2. Победитель. 1976. Андрей Ладынин, Эдгар Ходжикян
712. 20,2. Сын председателя. 1976. Вячеслав Никифоров
713. 20,2. Трын-трава. 1976. Сергей Никоненко
714. 20,2. По волчьему следу. 1977. Валериу Гажиу
715. 20,2. Люди в океане. 1980. Павел Чухрай
716. 20,2. Надежда и опора. 1982. Виталий Кольцов
717. 20,2. Средь бела дня... 1983. Валерий Гурьянов
718. 20,1. Жажда. 1960. Евгений Ташков
719. 20,1. Ни пуха, ни пера. 1974. Виктор Иванов
720. 20,1. Приказано взять живым. 1984. Виктор Живолуб
721. 20,0. Юность Максима. 1935. Г. Козинцев, Л. Трауберг
722. 20,0. Вратарь. 1936. Семен Тимошенко
723. 20,0. Дети капитана Гранта. 1936. Владимир Вайншток
724. 20,0. Джульбарс. 1936. Владимир Шнейдеров.
725. 20,0. Космический рейс. 1936. Василий Журавлев.
726. 20,0. Бесприданница. 1937. Яков Протазанов
727. 20,0. Возвращение Максима. 1937. Г. Козинцев, Л. Трауберг
728. 20,0. Тринадцать. 1937. Михаил Ромм.
729. 20,0. Волга-Волга. 1938. Григорий Александров
730. 20,0. Остров сокровищ. 1938. Владимир Вайншток
731. 20,0. Валерий Чкалов. 1941. Михаил Калатозов
732. 20,0. Павлинка. 1952. Александр Зархи
733. 20,0. Честь товарища. 1954. Николай Лебедев
734. 20,0. Васёк Трубачёв и его товарищи. 1956. Илья Фрэз.
735. 20,0. Илья Муромец. 1956. Александр Птушко
736. 20,0. Вихри враждебные. 1953/1957. Михаил Калатозов
737. 20,0. Гуттаперчевый мальчик. 1957. Владимир Герасимов
738. 20,0. Мальва. 1957. Владимир Браун
739. 20,0. Отряд Трубачёва сражается. 1957. Илья Фрэз.
740. 20,0. Киевлянка. 1958-1959. Тимофей Левчук
741. 20,0. Ласточка. 1958. Григорий Липшиц
742. 20.0. Лично известен. 1958. Эразм Карамян, Степан Кеворков
743. 20,0. Мистер Икс. 1958. Юлий Хмельницкий
744. 20,0. Хождение за три моря. 1958. Х.А. Аббас, В. Пронин (копродукция)
745. 20,0. Небо зовет. 1959. Александр Козырь, Михаил Карюков
746. 20,0. Сампо. 1959. Александр Птушко (копродукция)
747. 20,0. Планета бурь. 1962. Павел Клушанцев
748. 20,0. Я шагаю по Москве. 1964. Георгий Данелия
749. 20,0. Смертный враг. 1972. Евгений Матвеев
750. 20,0. Батька. 1972. Борис Степанов
751. 20,0. Меня это не касается. 1977. Герберт Раппапорт
752. 19,9. Близнецы. 1945. Константин Юдин
753. 19,9. Иду на грозу. 1966. Сергей Микаэлян
754. 19,9. Наши знакомые. 1969. Илья Гурин

755. 19,9. Мировой парень. 1972. Юрий Дубровин
756. 19,9. Товарищ генерал. 1974. Теодор Вульфович
757. 19,9. Оглянись!.. 1984. Аида Манасарова
758. 19,9. И на камнях растут деревья. 1985. Станислав Ростоцкий, Кнут Андерсен (копродукция)
759. 19,8. Музыканты одного полка. 1965. Павел Кадочников, Геннадий Казанский.
760. 19,7. Двадцать шесть бакинских комиссаров. 1966. А. Ибрагимов
761. 19,7. Бег. 1971. Александр Алов, Владимир Наумов
762. 19,7. Гибель Чёрного консула. 1971. Камиль Ярматов
763. 19,7. Случайный адрес. 1973. Игорь Ветров
764. 19,7. Трясина. 1978. Григорий Чухрай
765. 19,7. Ночное происшествие. 1981. Вениамин Дорман
766. 19,7. Цыганское счастье. 1981. Сергей Никоненко.
767. 19,6. Мы из Кронштадта. 1936. Ефим Дзиган.
768. 19,6. Повторная свадьба. 1976. Георгий Натансон.
769. 19,6. Емельян Пугачев. 1979. Алексей Салтыков
770. 19,5. Михайло Ломоносов. 1955. Александр Иванов
771. 19,5. Нечаянная любовь. 1971. Иосиф Шульман.
772. 19,5. Полынь - трава горькая. 1982. Алексей Салтыков
773. 19,4. Сердца четырех. 1941/45. Константин Юдин
774. 19,4. Русский сувенир. 1960. Григорий Александров
775. 19,4. Женитьба Бальзаминова. 1965. Константин Воинов
776. 19,4. Он был не один. 1970. Захид Сабитов
777. 19,4. Школьный вальс. 1978. Павел Любимов
778. 19,4. Новые приключения капитана Врунгеля. 1979. Г. Васильев
779. 19,3. Яблоко раздора. 1963. Валентин Плучек
780. 19,3. Живой труп. 1969. Владимир Венгеров
781. 19,3. Узники Бомона. 1971. Юрий Лысенко
782. 19,3. Подарки по телефону. 1978. Алоиз Бренч
783. 19,3. Выкуп.1987. Александр Гордон
784. 19,2. Василиса Прекрасная. 1940. Александр Роу
785. 19,2. Моя любовь. 1940. Владимир Корш-Саблин
786. 19,2. Заговор обреченных. 1950. Михаил Калатозов
787. 19,2. Домой. 1960. Александр Абрамов
788. 19,2. Приключения Кроша. 1962. Генрих Оганисян
789. 19,2. Грешный ангел. 1963. Геннадий Казанский
790. 19,2. Казнены на рассвете... 1965. Евгений Андриканис
791. 19,2. Бархатный сезон. 1979. Владимир Павлович (копродукция)
792. 19,2. Всё наоборот. 1982. В. Фетисов и В. Грамматиков
793. 19,1. Метель. 1965. Владимир Басов
794. 19,1. Морозко. 1965. Александр Роу
795. 19,1. Любовь Серафима Фролова. 1969. Семен Туманов
796. 19,1. Рустам и Сухраб. 1973. Борис Кимягаров
797. 19,1. Волчья стая. 1975. Борис Степанов.
798. 19,1. Русь изначальная. 1986. Геннадий Васильев
799. 19,0. Семеро смелых. 1936. Сергей Герасимов.
800. 19,0. Граница на замке. 1938. Василий Журавлев

801. 19,0. К новому берегу. 1955. Леонид Луков
802. 19,0. Попрыгунья. 1955. Самсон Самсонов.
803. 19,0. Мексиканец. 1956. Владимир Каплуновский
804. 19,0. Кочубей. 1958. Юрий Озеров
805. 19,0. Золотой эшелон. 1959. Илья Гурин
806. 19,0. Пятеро из Ферганы. 1963. Юлдаш Акзамов
807. 19,0. Гибель эскадры. 1966. Владимир Довгань
808. 19,0. Софья Грушко. 1972. Виктор Ивченко
809. 19,0. Большой аттракцион. 1975. Виктор Георгиев
810. 19,0. Стоянка три часа. 1975. Александр Светлов
811. 19,0. Золотая речка. 1977. Вениамин Дорман
812. 18,9. Донецкие шахтеры. 1951. Леонид Луков
813. 18,9. У озера. 1970. Сергей Герасимов
814. 18,9. Дача. 1973. Константин Воинов
815. 18,9. Родины солдат. 1976. Юрий Чулюкин
816. 18,9. Новые сказки Шахерезады. 1987. Т. Сабиров (копродукция)
817. 18,8. Сегодня - новый аттракцион. 1966. Н. Кошеверова, А. Дудко
818. 18,7. Армия «Трясогузки». 1965. Александр Лейманис
819. 18,7. Человек, которого я люблю. 1967. Режиссер Юлий Карасик
820. 18,7. Бриллианты для диктатуры пролетариата. 1976. Г. Кроманов
821. 18,7. Завещание профессора Доуэля. 1984. Леонид Менакер
822. 18,6. Большая жизнь. 1940. Леонид Луков
823. 18,6. Поединок. 1945. Владимир Легошин
824. 18,6. Сыновья. 1946. Александр Иванов
825. 18,6. Первая перчатка. 1947. Андрей Фролов
826. 18,6. Сельский врач. 1952. Сергей Герасимов
827. 18,6. Он убивать не хотел. 1967. Георгий Шенгелая
828. 18,6. Быть лишним. 1977. Алоиз Бренч
829. 18,6. Поздняя ягода. 1979. Федор Филиппов
830. 18,6. И ещё одна ночь Шахерезады. 1985. Тахир Сабиров
831. 18,5. Арена смелых. 1953. Сергей Гуров и Юрий Озеров
832. 18,5. Ждите писем. 1960. Юлий Карасик
833. 18,5. Человек меняет кожу. 1960. Рафаил Перельштейн
834. 18,5. Пять дней - пять ночей. 1961. Лео Арнштам
835. 18,5. Морской характер. 1971. Василий Журавлев
836. 18,4. Тарас Шевченко. 1951. Игорь Савченко
837. 18,4. Чужое имя. 1966. Иосиф Шульман
838. 18,4. Дума о Ковпаке (Набат). 1974. Тимофей Левчук
839. 18,4. Весенний призыв. 1977. Павел Любимов
840. 18,4. Любимая женщина механика Гаврилова.1981.П.Тодоровский
841. 18,4. Внимание! Всем постам... 1985. Игорь Вознесенский
842. 18,3. Золушка. 1947. Надежда Кошеверова, Михаил Шапиро
843. 18,3. Случай с Полыниным. 1971. Алексей Сахаров
844. 18,3. Девушка из камеры № 25. 1972. Давид Рондели
845. 18,3. Расскажи мне о себе. 1972. Сергей Микаэлян
846. 18,3. Летние сны. 1973. Виталий Кольцов
847. 18,3. Ранняя ржавчина. 1980. Гунар Цилинский
848. 18,3. Скорость. 1983. Дмитрий Светозаров

849. 18,3. Заложник. 1984. Юнус Юсупов
850. 18,3. Канкан в Английском парке. 1985. Валерий Пидпалый
851. 18,2. Зигмунд Колосовский. 1946. С. Навроцкий, Б. Дмоховский
852. 18,2. Весна в Москве. 1953. Н. Кошеверова, И. Хейфиц, Н. Акимов
853. 18,2. Накануне. 1960. Владимир Петров
854. 18,2. Пиковая дама. 1960. Роман Тихомиров
855. 18,2. Шумный день. 1961. Георгий Натансон и Анатолий Эфрос
856. 18,2. Палата. 1965. Георгий Натансон
857. 18,2. Письма к живым. 1965. Валентин Виноградов
858. 18,2. Хочу верить. 1965. Николай Мащенко
859. 18,2. Миссия в Кабуле. 1971. Леонид Квинихидзе.
860. 18,2. Агония. 1974/1985. Элем Климов
861. 18,2. Дочки-матери. 1975. Сергей Герасимов
862. 18,1. Сельская учительница. 1947. Марк Донской
863. 18,1. Високосный год. 1962. Анатолий Эфрос
864. 18,1. Красная площадь 1970. Василий Ордынский
865. 18,1. Угол падения. 1970. Геннадий Казанский
866. 18,1. Ждем тебя, парень. 1973. Равиль Батыров
867. 18,1. Юнга Северного флота. 1974. Владимир Роговой
868. 18,1. Анна и Командор. 1974/1976. Евгений Хринюк
869. 18,1. Чужие здесь не ходят. 1986. Анатолий Вехотко, Роман Ершов
870. 18,0. На границе. 1938. Александр Иванов.
871. 18,0. Аттестат зрелости. 1954. Татьяна Лукашевич
872. 18,0. Гость с Кубани. 1956. Андрей Фролов
873. 18,0. Тайна вечной ночи. 1955. Дмитрий Васильев
874. 18,0. Капитанская дочка. 1958. Владимир Каплуновский
875. 18,0. Шахсенем и Гариб. 1964. Тахир Сабиров.
876. 18,0. Десятый шаг. 1967. Виктор Ивченко.
877. 18,0. Маленький беглец. 1967. Эдуард Бочаров (копродукция)
878. 18,0. День ангела. 1969. Станислав Говорухин
879. 18,0. Остров сокровищ. 1972. Евгений Фридман
880. 18,0. Ход белой королевы. 1972. Виктор Садовский
881. 18,0. С тобой и без тебя. 1974. Родион Нахапетов
882. 18,0. Финист – ясный сокол. 1976. Геннадий Васильев
883. 17,9. Сын полка. 1946. Василий Пронин
884. 17,9. Константин Заслонов. 1949. В. Корш-Саблин, А. Файнциммер
885. 17,9. Музыкальная история. 1940. А. Ивановский и Г. Раппапорт
886. 17,9. Дама с собачкой. 1960. Иосиф Хейфиц
887. 17,9. Король Лир. 1971. Григорий Козинцев
888. 17,9. Поцелуй Чаниты. 1974. Евгений Шерстобитов
889. 17,9. Ключи от рая. 1976. Алоиз Бренч
890. 17,9. Город принял. 1980. Вячеслав Максаков
891. 17,9. Дамы приглашают кавалеров. 1981. Иван Киасашвили
892. 17,9. Право на выстрел. 1982. Виктор Живолуб
893. 17,8. Беспокойное хозяйство. 1946. Михаил Жаров
894. 17,8. Ревизор. 1952. Владимир Петров
895. 17,8. Заговор послов. 1966. Николай Розанцев
896. 17,8. Первый курьер. 1968. Владимир Янчев (копродукция).

897. 17,8. В день свадьбы. 1969. Вадим Михайлов
898. 17,8. Последний подвиг Камо. 1974. С. Кеворков, Г. Мелик-Авакян
899. 17,8. Центровой из поднебесья. 1977. Исаак Магитон
900. 17,8. Журавль в небе. 1978. Самсон Самсонов, Аркадий Сиренко
901. 17,8. Асса. 1988. Сергей Соловьев
902. 17,7. Кутузов. 1944. Владимир Петров
903. 17,7. Непрошенная любовь. 1965. Владимир Монахов.
904. 17,7. Звезда экрана. 1974. Владимир Гориккер
905. 17,7. Плюмбум, или Опасная игра. 1987. Вадим Абдрашитов
906. 17,6. Хоккеисты. 1965. Рафаил Гольдин
907. 17,6. За облаками – небо. 1973. Юрий Егоров
908. 17,6. Пена. 1979. Александр Стефанович
909. 17,6. Признать виновным. 1984. Игорь Вознесенский
910. 17,5. Пятнадцатилетний капитан. 1946. Василий Журавлев
911. 17,5. Эхо. 1960. Варис Круминьш
912. 17,5. Хочу верить. 1965. Николай Мащенко
913. 17,5. Его звали Роберт. 1967. Илья Ольшвангер
914. 17,5. Ищите девушку. 1971. Гасан Сеидбейли
915. 17,5. Это сладкое слово - свобода. 1973. Витаутас Жалакявичюс
916. 17,5. Отель «У погибшего альпиниста». 1980. Григорий Кроманов
917. 17,5. Ярослав Мудрый. 1982. Григорий Кохан
918. 17,5. Ягуар. 1987. Себастьян Аларкон
919. 17,4. Утренние поезда. 1963. Фрунзе Довлатян, Лев Мирский
920. 17,4. Буря над Азией. 1965. Камил Ярматов
921. 17,4. Зелёный огонёк. 1965. Виллен Азаров
922. 17,4. Месяц май. 1966. Григорий Липшиц
923. 17,4. Эскадра уходит на Запад. 1966. Мирон Билинский, Николай Винграновский
924. 17,4. Автомобиль, скрипка и собака Клякса. 1975. Ролан Быков
925. 17,4. Горожане. 1976. Владимир Роговой
926. 17,4. Свидетельство о бедности. 1979. Самвел Гаспаров
927. 17,3. Разрешите взлет. 1972. Анатолий Вехотко, Наталья Трощенко
928. 17,3. Потому что люблю. 1975. Игорь Добролюбов
929. 17,3. У матросов нет вопросов. 1981. Владимир Роговой
930. 17,3. Взломщик. 1987. Валерий Огородников
931. 17,3. Перехват. 1987. Сергей Тарасов
932. 17,2. Человек № 217. 1945. Михаил Ромм
933. 17,2. Майя из Цхнети. 1960. Резо Чхеидзе
934. 17,2. Рано утром. 1966. Татьяна Лиознова
935. 17,2. Третья молодость. 1966. Ж. Древиль, И. Менакер (копродукция)
936. 17,2. Измена. 1967. Тахир Сабиров.
937. 17,2. Распятый остров. 1969. Шота Манагадзе
938. 17,2. Одиножды один. 1975. Геннадий Полока
939. 17,2. Шествие золотых зверей. 1979. Теодор Вульфович
940. 17,2. Бармен из "Золотого якоря". 1986. Виктор Живолуб
941. 17,2. Крик дельфина. 1987. Алексей Салтыков
942. 17,1. Им покоряется небо. 1963. Татьяна Лиознова
943. 17,1. Шаги в ночи. 1963. Раймондас Вабалас

944. 17,1. Ноктюрн. 1966. Ростислав Горяев
945. 17,1. Салют, Мария! 1971. Иосиф Хейфиц
946. 17,1. Печки-лавочки. 1973. Василий Шукшин
947. 17,1. Гонщики. 1973. Игорь Масленников
948. 17,1. Сказание о Сиявуше. 1977. Борис Кимягаров
949. 17,1. Тачанка с юга. 1978. Евгений Шерстобитов
950. 17,1. Мы из джаза. 1983. Карен Шахназаров
951. 17,0. Если завтра война. 1938. Ефим Дзиган и др.
952. 17,0. Человек с ружьем. 1938. Сергей Юткевич.
953. 17,0. Суворов. 1941. Всеволод Пудовкин, Михаил Доллер.
954. 17,0. Таинственный остров. 1941. Эдуард Пенцлин.
955. 17,0. «Богатырь» идет в Марто. 1954. Е. Брюнчугин, С. Навроцкий
956. 17,0. Ловцы губок. 1960. Манос Захариас
957. 17,0. Улица Ньютона, дом № 1. 1963. Теодор Вульфович
958. 17,0. Айболит-66. 1967. Ролан Быков
959. 17,0. Нет и да. 1967. Аркадий Кольцатый
960. 17,0. Хевсурская баллада. 1966. Шота Манагадзе
961. 17,0. Горячие тропы. 1972. Юлдаш Агзамов
962. 16,9. Большой концерт. 1951. Вера Строева
963. 16,9. Авария. 1965. Наум Бирман, Александр Абрамов
964. 16,9. Не забудь… станция Луговая. 1967. Н. Курихин, Л. Менакер
965. 16,9. Степень риска. 1969. Илья Авербах
966. 16,9. Последний гайдук. 1973. Валериу Гажиу
967. 16,9. С весельем и отвагой. 1974. Алексей Сахаров
968. 16,9. Когда наступает сентябрь. 1976. Эдмонд Кеосаян
969. 16,9. В начале славных дел. 1981. Сергей Герасимов (копродукция)
970. 16,9. Валентин и Валентина. 1986. Георгий Натансон
971. 16,9. Шантажист. 1988. Валерий Курыкин.
972. 16,8. Они шли на восток. 1964. Дж. де Сантис, Д.Васильев (копродукция)
973. 16,8. Белый взрыв. 1970. Станислав Говорухин
974. 16,8. Разоблачение. 1970. Тахир Сабиров
975. 16,8. Точка, точка, запятая… 1973. Александр Митта
976. 16,8. Единственная дорога. 1974/1976. Владимир Павлович
977. 16,7. Яша Топорков. 1960. Евгений Карелов
978. 16,7. Иваново детство. 1962. Андрей Тарковский
979. 16,7. Мама вышла замуж. 1970. Виталий Мельников
980. 16,7. По собственному желанию. 1973. Эдуард Гаврилов
981. 16,7. Возле этих окон. 1974. Хасан Бакаев
982. 16,7. Земляки. 1975. Валентин Виноградов
983. 16,7. Между небом и землей. 1976. М. Бадикяну, В. Харченко
984. 16,7. День свадьбы придется уточнить. 1980. Степан Пучинян
985. 16,6. Закон гор. 1965. Николай Санишвили
986. 16,6. Аршин Мал-Алан. 1966. Тофик Таги-Заде
987. 16,6. Дворянское гнездо. 1969. Андрей Кончаловский
988. 16,6. Седьмое небо. 1972. Эдуард Бочаров
989. 16,5. Когда песня не кончается. 1965. Роман Тихомиров
990. 16,5. Любимая. 1965. Ричард Викторов
991. 16,5. Наш дом. 1965. Василий Пронин

992. 16,5. Засада. 1970. Геннадий Базаров
993. 16,5. Зозуля с дипломом. 1972. Вадим Ильенко, Игорь Самборский
994. 16,5. Ох, уж эта Настя! 1972. Георгий (Юрий) Победоносцев
995. 16,5. Пропажа свидетеля. 1972. Владимир Назаров
996. 16,5. Дела давно минувших дней. 1973. Владимир Шредель
997. 16,5. Бабек. 1980. Эльдар Кулиев
998. 16,4. День последний, день первый. 1960. Семён Долидзе
999. 16,4. Путь к причалу. 1962. Георгий Данелия
1000. 16,4. Иностранка. 1966. Александр Серый и Константин Жук
1001. 16,4. Директор. 1970. Алексей Салтыков.
1002. 16,4. В клешнях черного рака. 1976. Александр Лейманис
1003. 16,4. Жизнь прекрасна 1980. Григорий Чухрай (копродукция).
1004. 16,4. Трижды о любви. 1981. Виктор Трегубович
1005. 16,3. Насреддин в Ходженте. 1960. Амо Бек-Назаров, Эразм Карамян
1006. 16,3. Аршин Мал–Алан. СССР, 1945. Режиссеры Николай Лещенко, Рза Тахмасиб.

Таким образом, из свыше семи тысяч полнометражных игровых фильмов, снятых за все годы существования СССР в первую тысячу самых популярных фильмов смогли войти только те из них, кому удалось преодолеть барьер в 16 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах. И это с учетом того, что многие статистические данные по советским фильмам 1930-х – 1960-х годов до сих пор остаются недоступными. Полагаю, что если бы была доступна полная база киностатистики посещаемости советских фильмов 1950-х – 1960-х годов, то «порог» входа в первую тысячу самых популярных фильмов был бы выше, быть может он составил бы 19-20 млн. зрителей.

Составитель – Александр Федоров, киновед, 2023

* **Последовательность данных в списках:** место в рейтинге, количество миллионов зрителей за первый год демонстрации (в среднем на одну серию, если их было несколько), название фильма, режиссер(ы). При этом в списках, как правило, указан не год производства того или иного фильма, а основной год его массового кинопроката.

Источники информации о кинопосещаемости

Основные данные киностатистики сверены по следующим источникам:

Сведения о количестве зрителей, просмотревших художественные фильмы за 12 месяцев демонстрации по данным на… М.: Госкино, Управление кинофикации и кинопроката, 1965-1987: 1965, кв.1: (по данным на 1 апреля 1966 г.), 1966, 1968, кв.2: (по данным на 1 июля 1969 г.), 1969, кв.3: (по данным на 1 окт. 1970 г.), 1969, кв.4: (по данным на 1 янв. 1971 г.), 1970, кв.2: (по данным на 1 июля 1971 г.), 1970, кв.3: (по данным на 1 окт. 1971 г.), 1970, кв.4: (по данным на 1 янв. 1972 г.), 1971, кв.1: (по данным на 1 апр. 1972 г.), 1971, кв.2: (по данным на 1 июля 1972 г.), 1971, кв.3: (по данным на 1 окт. 1972 г.), 1971, кв.4: (По данным на 1 янв. 1973 г.), 1972, кв.1: (по данным на 1 апр. 1973 г.), 1972, кв.2: (по данным на 1 июля 1973 г.), 1972, кв.3: (по данным на 1 окт. 1973 г.), 1972, кв.4: (по данным на 1 янв. 1974 г.), 1973, кв.1: (по данным на 1 апр. 1974 г.), 1973, кв.2: (по данным на 1 июля 1974 г.), 1973, кв.3: (по данным на 1 окт. 1974 г.), 1973, кв.4: (по данным на 1 янв. 1975 г.), 1974, кв.1: (по данным на 1 апр. 1975 г.), 1974, кв.2: (по данным на 1 июля 1975 г.), 1974, кв.3: (по данным на 1 окт. 1975 г.), 1974, кв.4: (по данным на 1 янв. 1976 г.), 1975, кв.1: (по данным на 1 апр. 1976 г.), 1975, кв.2: (по данным на 1 июля 1976 г.), 1975, кв.3: (по данным на 1 окт. 1976 г.), 1975, кв.4: (по данным на 1 янв. 1977 г.), 1976, кв.1: (по данным на 1 апр. 1977 г.), 1976, кв.2: (по данным на 1 июля 1977 г.), 1976, кв.3: (по данным на 1 окт. 1977 г.), 1976, кв.4: (по данным на 1 янв. 1978 г.), 1977, кв.1: (по данным на 1 апр. 1978 г.), 1977, кв.2: (по данным на 1 июля 1978 г.), 1977, кв.3: (по данным на 1 окт.1978 г.), 1978, кв.2: (по данным на 1 июля1979 г.), 1978, кв.3: (по данным на 1 окт. 1979 г.), 1978,

кв.4: (по данным на 1 янв. 1980 г.), 1979, кв.1: (по данным на 1 апр. 1980 г.), 1979, кв.3: (по данным на 1 окт. 1980 г.), 1979, Кв.4: (по данным на 1 янв. 1981 г.), 1980, кв.1: (по данным на 1 июля 1981 г.), 1980, кв.2: (по данным на 1 окт. 1981 г.), 1980, кв.3: (по данным на 1 янв. 1982 г.), 1980, кв.4: (по данным на 1 апр. 1982 г.), 1981, кв.1: (по данным на 1 июля 1982 г.), 1981, кв.2: (по данным на 1 окт. 1982 г.), 1981, кв.3: (по данным на 1 янв. 1983 г.), 1981, кв.4: (по данным на 1 апр. 1983 г.), 1982, кв.1: (по данным на 1 июля 1983 г.), 1982, кв.2: (по данным на 1 окт. 1983 г.), 1983, кв.1: (по данным на 1 июля 1984 г.), 1983, кв.2: (по данным на 1 окт. 1984 г.), 1983, кв.3: (по данным на 1 янв. 1985 г.), 1983, кв.4: (по данным на 1 апр. 1985 г.), 1984, кв.1: (по данным на 1 июля 1985 г.), 1984, кв.2: (по данным на 1 окт. 1985 г.), 1984, кв.3: (по данным на 1 янв. 1986 г.), 1984, кв.4: (по данным на 1 апр.. 1986 г.), 1985, кв.1: (по данным на 1 июля 1986 г.), 1985, кв.2: (по данным на 1 окт. 1986 г.), 1985, кв.3: (по данным на 1 янв. 1986 г.), 1985, кв.4: (по данным на 1 апр. 1987 г.), 1986, кв.1: (по данным на 1 июля 1987 г.), 1986, кв.2: (по данным на 1 окт. 1987 г.), 1986, кв.3: (по данным на 1 янв. 1987 г.), 1986, кв.4: (по данным на 1 апр. 1988 г.), 1987, кв.1: (по данным на 1 июля 1988 г.), 1987, кв.2: (по данным на 1 окт. 1988 г.) и др.

РГАЛИ: ф.2467 оп.1 ед. хр.151. Сведения о количестве зрителей и прокатной плате по картинам, выпуска 1948-1949 г., ф.2467 оп.1 ед. хр.177. Сведения о количестве зрителей и прокатной плате но картинам выпуска 1949-1950 гг. ф.2329 оп.13 ед. хр.138. Сведения о количестве зрителей, просмотревших кинофильмы выпуска 1960 г.

Кроме того использовались следующие источники:

Беленький И. История кино. Киносъемки, кинопромышленность, киноискусство. М.: Альпина, 2019.
Большая советская энциклопедия. М., 1941. С. 335.
Вопросы истории. М., 1951.
Дукельский С.С. Докладная записка В.М. Молотову о работе Комитета по делам кинематографии при СНК СССР над историческими и историко-революционными темами 15 апреля 1939 г.
Жабский М.И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись 1969-2005 гг. М.: Канон+, Реабилитация, 2009. 775 с.
За успех! // Искусство кино. 1967. № 2. С. 1-2.
За успех! // Искусство кино. 1968. № 1. 5-7.
Землянухин С., Сегида М. Домашняя синематека. Отечественное кино. 1918-1996. М.: Дубль «Д», 1996. 520 с.
Косинова М.И. Падение кинопосещаемости в эпоху «застоя». Причины и следствия // Вестник университета. 2016. № 7-8. С. 271-276.
Кудрявцев С. Свое кино. М.: Дубль «Д», 1998. С. 410-443.
Кузяев Ф. У одного фильма – сорок миллионов зрителей, у другого – полтора миллиона. О чем говорят цифры // Сов. культура. 7.07. 1959. С. 2.
Фильмы – лидеры зрительского успеха, бывшие в прокате в 1989 году // Экран и сцена. №47. 22.11.1990. С. 10.
Фомин В.И., Гращенкова И.Н., Зиборова О.П., Косинова М.Р. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. М. ВГИК, 2012. 2759 с.
Фуриков Л. Мифы и реальность кинозрительских предпочтений // Киномеханик. 1990. № 3. С. 13-16. № 4. С. 10-13. № 5. С. 15-17. № 6. С. 12-17.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1987. № 22. С.5.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1988. № 14. С.19.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1988. № 19. С.9.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1988. № 4. С.10.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1988. № 9. С. 5.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1989. № 15. С.19.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1989. № 4. С. 26.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1989. № 8. С.19.

Список самых кассовых советских фильмов в жанрах драмы и трагедии

1. 66,0. А зори здесь тихие… 1972. Станислав Ростоцкий
2. 62,5. Калина красная. 1974. Василий Шукшин
3. 54,9. Маленькая Вера. 1988. Василий Пичул
4. 53,4. Офицеры. 1971. Владимир Роговой
5. 49,6. Бабье царство. 1968. Алексей Салтыков
6. 49,6. Даурия. 1972. Виктор Трегубович Действие
7. 47,4. ЧП - Чрезвычайное происшествие. 1958-1959. Виктор Ивченко
8. 46,4. Любовь Яровая. 1953. Ян Фрид
9. 46,0. Оптимистическая трагедия. 1963. Самсон Самсонов
10. 44,6. Несовершеннолетние. 1977. Владимир Роговой
11. 44,3. В бой идут одни старики. 1974. Леонид Быков
12. 43,3. Особо важное задание. 1981. Евгений Матвеев
13. 42,5. Сестры. 1957. Григорий Рошаль
14. 42,4. Тихий Дон. 1957-1958. Сергей Герасимов
15. 41,9. Меня зовут Арлекино. 1988. Валерий Рыбарев
16. 41,8. Холодное лето 53-го. 1988. Александр Прошкин
17. 41,3. Чистое небо. 1961. Григорий Чухрай
18. 40,9. Живые и мертвые. 1964. Александр Столпер
19. 40,6. Они сражались за родину. 1975. Сергей Бондарчук
20. 40,0. Верьте мне, люди. 1965. Вл. Беренштейн, И. Гурин, Л. Луков
21. 40,0. Освобождение. 1970-1971. Юрий Озеров (копродукция)
22. 39,7. Две жизни. 1961. Леонид Луков
23. 39,2. Судьба человека. 1959. Сергей Бондарчук
24. 39,1. Люди и звери. 1962. Сергей Герасимов
25. 39,0. Посол Советского Союза. 1969. Георгий Натансон
26. 38,5. Война и мир. 1966-1967. Сергей Бондарчук
27. 38,3. Битва в пути. 1961. Владимир Басов
28. 37,9. Туннель. 1967. Франчиск Мунтяну (копродукция)
29. 36,2. Падение Берлина, 1950. Михаил Чиаурели
30. 35,8. Балтийское небо. 1961. Владимир Венгеров
31. 35,8. Аты-Баты, шли солдаты… 1977. Леонид Быков
32. 35,7. Без вести пропавший. 1956. Исаак Шмарук
33. 35,7. Помни имя свое. 1974/1975. Сергей Колосов (копродукция)
34. 35,3. Рейс 222. 1986. Сергей Микаэлян
35. 35,2. Овод. 1955. Александр Файнциммер
36. 35,0. Коллеги. 1963. Алексей Сахаров
37. 34,5. Молодая гвардия, 1948. Сергей Герасимов
38. 34,4. Повесть о настоящем человеке. 1948. Александр Столпер
39. 34,0. Опасные друзья. 1980. Владимир Шамшурин
40. 33,8. Розыгрыш. 1977. Владимир Меньшов
41. 33,4. Черная береза. 1978. Виталий Четвериков
42. 33,2. Шестое июля. 1968. Юлий Карасик
43. 33,1. Красные листья. 1958. Владимир Корш-Саблин
44. 33,1. Обвиняются в убийстве. 1970. Борис Волчек
45. 33,0. Восемнадцатый год. 1958. Григорий Рошаль

46. 32,9. Максимка. 1953. Владимир Браун
47. 32,6. Председатель. 1965. Алексей Салтыков
48. 32,3. Педагогическая поэма. 1955. А. Маслюков, М. Маевская
49. 32,2. Любить человека. 1973. Сергей Герасимов
50. 32,0. Два капитана. 1956. Владимир Венгеров
51. 32,0. Третий тайм. 1963. Евгений Карелов
52. 31,6. Незабываемый 1919-й год. 1952. Михаил Чиаурели
53. 31,3. Трудное счастье. 1958. Александр Столпер
54. 31,3. О тех, кого помню и люблю. 1974. А. Вехотко и Н. Трощенко
55. 31,0. Идиот. 1958. Иван Пырьев
56. 31,0. Доживём до понедельника. 1968. Станислав Ростоцкий
57. 31,0. Командир счастливой «Щуки». 1973. Борис Волчек
58. 30,8. Солдаты свободы. 1977. Юрий Озеров (копродукция)
59. 30,2. Иванна. 1960. Виктор Ивченко
60. 30,1. Баллада о солдате. 1959. Григорий Чухрай
61. 30,1. Поднятая целина. 1960. Александр Иванов
62. 30,0. Чапаев. 1934. Братья Васильевы
63. 30,0. Бессмертный гарнизон. 1956. Захар Аграненко и Эдуард Тиссэ
64. 30,0. Тишина. 1964. Владимир Басов
65. 29,6. Европейская история. 1984. Игорь Гостев (копродукция)
66. 29,4. Змеелов. 1986. Вадим Дербенев
67. 29,1. В добрый час! 1957. Виктор Эйсымонт
68. 29,0. Жестокость. 1959. Владимир Скуйбин
69. 28,9. Звезда. 1949/53. Александр Иванов
70. 28,9. Иди и смотри. 1986. Элем Климов
71. 28,8. Колыбельная. 1960. Михаил Калик
72. 28,7. Сын. 1956. Юрий Озеров
73. 27,6. Фронт без флангов. 1975. Игорь Гостев
74. 28,3. Командир корабля. 1954. Владимир Браун
75. 28,3. Летят журавли. 1957. Михаил Калатозов
76. 28,3. Белорусский вокзал. 1971. Андрей Смирнов
77. 28,2. Вольница. 1956. Григорий Рошаль
78. 27,9. Чемпион мира. 1955. Владимир Гончуков
79. 27,7. Блокада. 1975. Михаил Ершов
80. 27,9. Им было девятнадцать... 1960. Владимир Кочетов
81. 27,9. 713-й просит посадку. 1962. Григорий Никулин
82. 27,6. Укрощение огня. 1972. Даниил Храбровицкий
83. 27,6. Океан. 1974. Юрий Вышинский
84. 27,5. Живой труп. 1952. В. Венгеров, В. Кожич, А. Даусон
85. 27,5. Ваня. 1959. Анатолий Дудоров и Аркадий Шульман
86. 27,5. Жизнь прошла мимо. 1959. Владимир Басов
87. 27,5. Журналист. 1967. Сергей Герасимов
88. 27,4. Убийство на улице Данте. 1956. Михаил Ромм
89. 27,4. Жаворонок. 1965. Никита Курихин и Леонид Менакер.
90. 27,2. Школа мужества. 1954. Владимир Басов и Мстислав Корчагин
91. 27,2. Первые испытания. 1960. Владимир Корш-Саблин
92. 27,1. Истребители. 1939. Эдуард Пенцлин
93. 27,1. Высокое звание. 1973. Евгений Карелов

94. 27,0. Нейтральные воды. 1969. Владимир Беренштейн
95. 26,9. Нормандия-Неман. 1960. Жан Древиль (копродукция)
96. 26,9. Прерванная песня. 1960. Николай Санишвили (копродукция)
97. 26,8. На семи ветрах. 1962. Станислав Ростоцкий
98. 26,6. Добровольцы. 1958. Юрий Егоров
99. 26,6. Весна на Одере. 1968. Леон Сааков
100. 26,6. Братья Карамазовы. 1969. Иван Пырьев
101. 26,4. Случай на шахте восемь. 1958. Владимир Басов
102. 26,3. Расплата. 1971. Федор Филиппов
103. 26,2. Удар! Еще удар! 1968. Виктор Садовский
104. 26,1. 49 дней. 1962. Генрих Габай
105. 26,0. Адмирал Ушаков. 1953. Михаил Ромм
106. 26,0. Корабли штурмуют бастионы. 1953. Михаил Ромм
107. 26,0. Большая семья. 1954. Иосиф Хейфиц
108. 25,9. Хмурое утро. 1959. Григорий Рошаль
109. 25,8. Гроза над полями. 1959. Николай Красий и Юрий Лысенко
110. 25,8. Грозные ночи. 1961. Вл. Довгань и Александр Курочкин
111. 25,7. Судьба барабанщика. 1956. Виктор Эйсымонт
112. 25,6. Доктор Вера. 1968. Дамир Вятич-Бережных
113. 25,5. Звёзды на крыльях. 1955. Исаак Шмарук
114. 25,5. Стучись в любую дверь. 1958. Мария Фёдорова
115. 25,4. Горячее сердце. 1953. Г. Казанский, В. Кожич, А. Даусон
116. 25,4. Наследники. 1960. Тимофей Левчук
117. 25,3. Павел Корчагин. 1957. Александр Алов и Владимир Наумов
118. 25,2. Море студеное. 1955. Юрий Егоров
119. 25,2. Аннычка. 1969. Борис Ивченко
120. 25,2. Переступи порог. 1970. Ричард Викторов
121. 25,1. Жили-были старик со старухой. 1965. Григорий Чухрай
122. 25,0. Об этом забывать нельзя. 1954. Леонид Луков
123. 25,0. Трое вышли из леса. 1958. Константин Воинов
124. 24,9. Впереди крутой поворот. 1960. Ричард Викторов
125. 24,9. Пацаны. 1983. Динара Асанова
126. 24,7. Трое суток после бессмертия. 1963. Владимир Довгань
127. 24,6. Первый троллейбус. 1964. Исидор Анненский
128. 24,5. Герои Шипки. 1955. Сергей Васильев (копродукция)
129. 24,5. Преступление. 1976. Евгений Ташков
130. 24,4. Разлом. 1952. Павел Боголюбов, Юрий Музыкант
131. 24,4. Тревожная молодость. 1955. А. Алов и В. Наумов
132. 24,4. Крутые Горки. 1956. Николай Розанцев
133. 24,4. Испытательный срок. 1960. Владимир Герасимов
134. 24,4. Хроника пикирующего бомбардировщика. 1968. Н. Бирман
135. 24,4. Берег. 1984. А. Алов и В. Наумов (копродукция)
136. 24,3. Казаки. 1961. Василий Пронин
137. 24,2. Встреча на Эльбе. 1949. Григорий Александров
138. 24,2. Земля и люди. 1956. Станислав Ростоцкий
139. 24,1. Неповторимая весна. 1957. Александр Столпер
140. 24,0. Великий воин Албании Скандербег. 1954. Сергей Ютвевич (копродукция)

141. 23,9. Солдатка. 1960. Владимир Денисенко
142. 23,9. Девять дней одного года. 1962. Михаил Ромм
143. 23,9. Взрыв после полуночи. 1969. Э. Карамян, С. Кеворков
144. 23,9. Я его невеста. 1969. Наум Трахтенберг
145. 23,8. Друг мой, Колька! 1961. А. Митта и А. Салтыков
146. 23,8. Грешница. 1962. Фёдор Филиппов и Гавриил Егиазаров
147. 23,8. Отец солдата. 1965. Резо Чхеидзе
148. 23,7. Радуга. 1944. Марк Донской
149. 23,7. Всё остаётся людям 1963. Георгий Натансон
150. 23,7. Чучело. 1984. Ролан Быков
151. 23,6. Цель его жизни. 1958. Анатолий Рыбаков
152. 23,6. Гори, моя звезда! 1958. Анатолий Слесаренко
153. 23,6. Молодо-зелено. 1962. Константин Воинов
154. 23,5. В мирные дни. 1951. Владимир Браун
155. 23,5. Юность Петра. 1981. Сергей Герасимов (копродукция)
156. 23,4. Люди на мосту. 1960. Александр Зархи
157. 23,4. Возвращение к жизни. 1972. Владимир Басов
158. 23,4. Небо со мной. 1975. Валерий Лонской
159. 23,3. Решающий шаг. 1966. Алты Карлиев
160. 23,3. Сибирячка. 1973. Алексей Салтыков
161. 23,3. Приваловские миллионы. 1973. Ярополк Лапшин
162. 23,3. Красные дипкурьеры 1978 Вилен Новак
163. 23,2. Матрос Чижик. 1955. Владимир Браун
164. 23,2. Спасенное поколение. 1960. Георгий Победоносцев
165. 23,2. Хлеб и розы. 1960. Федор Филиппов
166. 23,2. На пути в Берлин. 1969. Михаил Ершов
167. 23,1. Белый Бим – Черное ухо. 1977. Станислав Ростоцкий
168. 23,0. Александр Невский. 1938. С. Эйзенштейн, Дм.Васильев
169. 23,0. Петр Первый. 1937/1939. Владимир Петров
170. 23,0. Мой младший брат. 1962. Александр Зархи
171. 23,0. Порожний рейс. 1963. Владимир Венгеров
172. 23,0. Горячий снег. 1972. Гавриил Егиазаров
173. 22,8. Никто не хотел умирать. 1966. Витаутас Жалакявичюс
174. 22,7. Тучи над Борском. 1961. Василий Ордынский
175. 22,7. Человек не сдаётся. 1961. Иосиф Шульман
176. 22,6. Это случилось в милиции. 1963. Виллен Азаров
177. 22,5. Служили два товарища. 1968. Евгений Карелов
178. 22,5. Точка отсчёта. 1980. Виктор Туров
179. 22,4. Атаман кодр. 1959. М. Калик, Б. Рыцарев и О. Улицкая
180. 22,4. На войне как на войне. 1969. Виктор Трегубович.
181. 22,3. Коммунист. 1958. Юлий Райзман
182. 22,3. Спасите наши души. 1960. Алексей Мишурин
183. 22,2. Железный поток. 1967. Ефим Дзиган
184. 22,2. Полонез Огинского. 1971. Лев Голуб
185. 22,2. Алмазы для Марии. 1976. О. Бондарев и Вл. Чеботарев
186. 22,1. Борец и клоун. 1957. Константин Юдин и Борис Барнет
187. 22,1. Прыжок на заре. 1961. Иван Лукинский
188. 22,0. Косолапый друг. 1960. Владимир Сухобоков

189. 22,0. Звезда пленительного счастья. 1975. Владимир Мотыль
190. 21,9. Зоя. 1944. Лео Арнштам
191. 21,9. У них есть Родина. 1950. А. Файнциммер и В. Легошин
192. 21,9. Необыкновенное лето. 1957. Владимир Басов
193. 21,9. Самый медленный поезд. 1963. В. Краснопольский и В. Усков
194. 21,8. Из жизни начальника уголовного розыска. 1983. С. Пучинян
195. 21,7. Нина. 1971. Алексей Швачко и Виталий Кондратов
196. 21,6. Сталинградская битва. 1949. Владимир Петров.
197. 21,6. Прощайте, голуби!1961. Яков Сегель
198. 21,6. Золото. 1970. Дамир Вятич-Бережных
199. 21,5. Кавалер Золотой Звезды. 1951. Юлий Райзман
200. 21,5. Дикий мёд. 1967. Владимир Чеботарев
201. 21,4. Далеко на Западе. 1969. Александр Файнциммер
202. 21,4. Волчья яма. 1984. Болот Шамшиев
203. 21,3. Гроза над Белой. 1968. Е. Немченко, С. Чаплин.
204. 21,3. Грачи. 1983. Константин Ершов
205. 21,2. Горячая душа. Евгений Немченко
206. 21,2. Твой современник. 1968. Юлий Райзман
207. 21,1. Кровь людская – не водица. 1960. Николай Макаренко
208. 21,1. В мёртвой петле. 1963. Н. Ильинский и С. Цыбульник
209. 21,1. Люди не всё знают. 1964. Николай Макаренко
210. 21,1. Самый последний день. 1973. Михаил Ульянов
211. 21,0. Ленин в Октябре. 1937. Михаил Ромм.
212. 21,0. Ленин в 1918 году. 1939. Михаил Ромм.
213. 21,0. Начало. 1970. Глеб Панфилов
214. 21,0. Отец и сын. 1980. В. Краснопольский и В. Усков
215. 20,9. Гамлет. 1964. Григорий Козинцев
216. 20,8. Клятва. 1946. Михаил Чиаурели
217. 20,6. Знакомьтесь, Балуев! 1963. Виктор Комиссаржевский
218. 20,6. После свадьбы. 1963. Михаил Ершов
219. 20,5. Обманутые. 1961. Ада Неретниеце и Марис Рудзитис
220. 20,4. Пришел солдат с фронта. 1972. Николай Губенко
221. 20,4. Дерсу Узала. 1976. Акира Куросава (копродукция)
222. 20,4. От зари до зари. 1976. Гавриил Егиазаров
223. 20,3. Бессонная ночь. 1960. Исидор Анненский
224. 20,3. И на Тихом океане... 1974. Юрий Чулюкин
225. 20,3. Подранки. 1977. Николай Губенко
226. 20,3. Тревожный месяц вересень. 1977. Леонид Осыка
227. 20,3. Победа. 1985. Евгений Матвеев (копродукция)
228. 20,2. Человек с другой стороны. 1972. Юрий Егоров
229. 20,2. Сын председателя. 1976. Вячеслав Никифоров
230. 20,2. Люди в океане. 1980. Павел Чухрай
231. 20,2. Надежда и опора. 1982. Виталий Кольцов
232. 20,2. Средь бела дня... 1983. Валерий Гурьянов
233. 20,1. Жажда. 1960. Евгений Ташков
234. 20,0. Юность Максима. 1935. Г. Козинцев, Л. Трауберг
235. 20,0. Возвращение Максима. 1937. Г. Козинцев, Л. Трауберг
236. 20,0. Валерий Чкалов. 1941. Михаил Калатозов

237. 20,0. Честь товарища. 1954. Николай Лебедев
238. 20,0. Вихри враждебные. 1953/1957. Михаил Калатозов
239. 20,0. Гуттаперчевый мальчик. 1957. Владимир Герасимов
240. 20,0. Киевлянка. 1958-1959. Тимофей Левчук
241. 20,0. Батька. 1972. Борис Степанов
242. 19,9. Иду на грозу. 1966. Сергей Микаэлян
243. 19,9. Наши знакомые. 1969. Илья Гурин
244. 19,9. Товарищ генерал. 1974. Теодор Вульфович
245. 19,9. Оглянись!.. 1984. Аида Манасарова
246. 19,7. Двадцать шесть бакинских комиссаров. 1966. А. Ибрагимов
247. 19,7. Бег. 1971. Александр Алов, Владимир Наумов
248. 19,7. Случайный адрес. 1973. Игорь Ветров
249. 19,7. Трясина. 1978. Григорий Чухрай
250. 19,6. Мы из Кронштадта. 1936. Ефим Дзиган.
251. 19,6. Емельян Пугачев. 1979. Алексей Салтыков
252. 19,5. Михайло Ломоносов. 1955. Александр Иванов
253. 19,3. Живой труп. 1969. Владимир Венгеров
254. 19,2. Заговор обреченных. 1950. Михаил Калатозов
255. 19,2. Домой. 1960. Александр Абрамов
256. 19,2. Приключения Кроша. 1962. Генрих Оганисян
257. 19,2. Грешный ангел. 1963. Геннадий Казанский
258. 19,2. Казнены на рассвете... 1965. Евгений Андриканис
259. 19,1. Волчья стая. 1975. Борис Степанов.
260. 19,0. К новому берегу. 1955. Леонид Луков
261. 19,0. Пятеро из Ферганы. 1963. Юлдаш Акзамов
262. 19,0. Гибель эскадры. 1966. Владимир Довгань
263. 19,0. Софья Грушко. 1972. Виктор Ивченко
264. 19,0. Стоянка три часа. 1975. Александр Светлов
265. 18,9. Донецкие шахтеры. 1951. Леонид Луков
266. 18,9. У озера. 1970. Сергей Герасимов
267. 18,9. Родины солдат. 1976. Юрий Чулюкин
268. 18,6. Большая жизнь. 1940. Леонид Луков
269. 18,6. Сыновья. 1946. Александр Иванов
270. 18,6. Сельский врач. 1952. Сергей Герасимов
271. 18,5. Ждите писем. 1960. Юлий Карасик
272. 18,5. Человек меняет кожу. 1960. Рафаил Перельштейн
273. 18,5. Пять дней - пять ночей. 1961. Лео Арнштам
274. 18,5. Морской характер. 1971. Василий Журавлев
275. 18,4. Тарас Шевченко. 1951. Игорь Савченко
276. 18,4. Чужое имя. 1966. Иосиф Шульман
277. 18,4. Дума о Ковпаке (Набат). 1974. Тимофей Левчук
278. 18,4. Весенний призыв. 1977. Павел Любимов
279. 18,3. Девушка из камеры № 25. 1972. Давид Рондели
280. 18,3. Скорость. 1983. Дмитрий Светозаров .
281. 18,3. Канкан в Английском парке. 1985. Валерий Пидпалый
282. 18,2. Накануне. 1960. Владимир Петров
283. 18,2. Шумный день. 1961. Георгий Натансон и Анатолий Эфрос
284. 18,2. Палата. 1965. Георгий Натансон

285. 18,2. Письма к живым. 1965. Валентин Виноградов
286. 18,2. Хочу верить. 1965. Николай Мащенко
287. 18,2. Миссия в Кабуле. 1971. Леонид Квинихидзе
288. 18,2. Агония. 1974/1985. Элем Климов
289. 18,2. Дочки-матери. 1975. Сергей Герасимов
290. 18,1. Сельская учительница. 1947. Марк Донской
291. 18,1. Високосный год. 1962. Анатолий Эфрос
292. 18,1. Красная площадь. 1970. Василий Ордынский
293. 18,1. Угол падения. 1970. Геннадий Казанский
294. 18,1. Ждем тебя, парень. 1973. Равиль Батыров
295. 18,1. Юнга Северного флота. 1974. Владимир Роговой
296. 18,0. Аттестат зрелости. 1954. Татьяна Лукашевич
297. 18,0. День ангела. 1969. Станислав Говорухин
298. 18,0. Ход белой королевы. 1972. Виктор Садовский
299. 18,0. Капитанская дочка. 1958. Владимир Каплуновский
300. 17,9. Сын полка. 1946. Василий Пронин
301. 17,9. Король Лир. 1971. Григорий Козинцев
302. 17,8. Заговор послов. 1966. Николай Розанцев
303. 17,8. Первый курьер. 1968. Владимир Янчев (копродукция).
304. 17,8. Асса. 1988. Сергей Соловьев
305. 17,7. Кутузов. 1944. Владимир Петров
306. 17,7. Непрошенная любовь. 1965. Владимир Монахов.
307. 17,7. Плюмбум, или Опасная игра. 1987. Вадим Абдрашитов
308. 17,6. Хоккеисты. 1965. Рафаил Гольдин
309. 17,6. За облаками – небо. 1973. Юрий Егоров
310. 17,6. Признать виновным. 1984. Игорь Вознесенский
311. 17,5. Это сладкое слово - свобода. 1973. Витаутас Жалакявичюс
312. 17,5. Ярослав Мудрый. 1982. Григорий Кохан
313. 17,5. Ягуар. 1987. Себастьян Аларкон
314. 17,4. Буря над Азией. 1965. Камил Ярматов
315. 17,4. Эскадра уходит на Запад. 1966. М. Билинский, Н. Винграновский
316. 17,4. Горожане. 1976. Владимир Роговой
317. 17,3. Разрешите взлет. 1972. Анатолий Вехотко, Наталья Трощенко
318. 17,3. Потому что люблю. 1975. Игорь Добролюбов
319. 17,3. Взломщик. 1987. Валерий Огородников
320. 17,2. Человек № 217. 1945. Михаил Ромм
321. 17,2. Распятый остров. 1969. Шота Манагадзе
322. 17,1. Им покоряется небо. 1963. Татьяна Лиознова
323. 17,1. Шаги в ночи. 1963. Раймондас Вабалас
324. 17,1. Салют, Мария! 1971. Иосиф Хейфиц
325. 17,1. Гонщики. 1973. Игорь Масленников
326. 17,0. Человек с ружьем. 1938. Сергей Юткевич.
327. 17,0. Суворов. 1941. Всеволод Пудовкин, Михаил Доллер.
328. 17,0. Ловцы губок. 1960. Манос Захариас
329. 17,0. Улица Ньютона, дом № 1. Теодор Вульфович
330. 16,9. Степень риска. 1969. Илья Авербах
331. 16,9. С весельем и отвагой. 1974. Алексей Сахаров
332. 16,9. Когда наступает сентябрь. 1976. Эдмонд Кеосаян

333. 16,9. В начале славных дел. 1981. Сергей Герасимов (копродукция)
334. 16,9. Шантажист. 1988. Валерий Курыкин
335. 16,8. Они шли на восток. 1964. Джузеппе де Сантис, Дмитрий Васильев (копродукция)
336. 16,8. Единственная дорога. 1974/1976. Владимир Павлович
337. 16,7. Яша Топорков. 1960. Евгений Карелов
338. 16,7. Иваново детство. 1962. Андрей Тарковский
339. 16,7. Возле этих окон. 1974. Хасан Бакаев
340. 16,6. Дворянское гнездо. 1969. Андрей Кончаловский
341. 16,5. Любимая. 1965. Ричард Викторов
342. 16,5. Наш дом. 1965. Василий Пронин
343. 16,4. День последний, день первый. 1960. Семён Долидзе
344. 16,4. Путь к причалу. 1962. Георгий Данелия
345. 16,4. Директор. 1970. Алексей Салтыков.
346. 16,3. Москва-Генуя. 1964. А. Спешнев, П. Арманд, В. Корш-Саблин
347. 16,3. Сергей Лазо. 1968. Александр Гордон
348. 16,3. Ключ без права передачи. 1977. Динара Асанова
349. 16,2. Николай Бауман. 1968. Семен Туманов
350. 16,2. Заре навстречу. 1960. Татьяна Лукашевич
351. 16,2. Геркус Мантас. 1973. Марионас Гедрис
352. 16,2. Еще не вечер. 1975. Николай Розанцев

Список самых кассовых советских фильмов в жанре комедии

1. 76,7. Бриллиантовая рука. 1969. Леонид Гайдай
2. 76,5. Кавказская пленница. 1967. Леонид Гайдай
3. 74,6. Свадьба в Малиновке. 1967. Андрей Тутышкин
4. 65,0. Джентльмены удачи. 1971. Александр Серый
5. 62,2. Афоня. 1975. Георгий Данелия
6. 60,7. Иван Васильевич меняет профессию. 1973. Леонид Гайдай
7. 58,4. Служебный роман. 1977. Эльдар Рязанов
8. 55,2. Спортлото-82. 1982. Леонид Гайдай
9. 51,2. Трембита. 1968. Олег Николаевский
10. 49,2. Невероятные приключения итальянцев в России.1974. Эльдар Рязанов (копродукция)
11. 48,6. Карнавальная ночь. 1956. Эльдар Рязанов
12. 48,6. Гусарская баллада. 1962. Эльдар Рязанов
13. 46,9. Не может быть. 1975. Леонид Гайдай
14. 45,8. Полосатый рейс. 1961. Владимир Фетин
15. 45,4. Свадьба с приданым. 1953. Татьяна Лукашевич
16. 44,9. Самая обаятельная и привлекательная. 1985. Геральд Бежанов
17. 44,6. Иван Бровкин на целине. 1959. Иван Лукинский
18. 44,5. Любовь и голуби. 1984. Владимир Меньшов
19. 44,3. Человек с бульвара Капуцинов. 1987. Алла Сурикова
20. 41,6. Ты - мне, я – тебе. 1977. Александр Серый
21. 40,6. Кубанские казаки. 1950. Иван Пырьев.
22. 40,3. Солдат Иван Бровкин. 1955. Иван Лукинский
23. 40,3. Осторожно, бабушка. 1961. Надежда Кошеверова
24. 39,6. Операция «Ы» и другие приключения Шурика. 1965. Л. Гайдай
25. 39,4. Баламут. 1979. Владимир Роговой
26. 39,3. Двенадцать стульев. 1971. Леонид Гайдай
27. 38,1. Акселератка. 1987. Алексей Коренев
28. 37,0. Трактористы. 1939. Иван Пырьев
29. 36,7. Укротительница тигров. 1955. Н. Кошеверова и А.Ивановский
30. 36,7. Годы молодые. 1959. Алексей Мишурин .
31. 36,5. Девушка без адреса. 1958. Эльдар Рязанов
32. 36,1. Белые Росы. 1984. Игорь Добролюбов
33. 36,0. Свинарка и пастух. 1941. Иван Пырьев
34. 35,8. Вокзал для двоих. 1983. Эльдар Рязанов
35. 35,6. Женатый холостяк. 1983. Владимир Роговой
36. 35,0. Три плюс два. 1963. Генрих Оганисян
37. 34,8. Девчата. 1962. Юрий Чулюкин
38. 34,4. Курьер. 1987. Карен Шахназаров
39. 34,3. Улица полна неожиданностей. 1957. Сергей Сиделев
40. 34,3. Девичья весна. 1960. Вениамин Дорман, Генрих Оганисян
41. 34,3. Королева бензоколонки. 1963. А. Мишурин и Н. Литус
42. 34,3. За спичками. 1980. Леонид Гайдай (копродукция)
43. 34,2. Богатая невеста. 1938. Иван Пырьев.
44. 32,6. Республика ШКИД. 1967. Геннадий Полока
45. 32,5. Матрос с «Кометы». 1958. Исидор Анненский
46. 32,5. Крепкий орешек. 1968. Теодор Вульфович

47. 32,0. Будьте моим мужем. 1981. Алла Сурикова
48. 31,9. Девушка с гитарой. 1958. Александр Файнциммер
49. 31,8. Неподдающиеся. 1959. Юрий Чулюкин
50. 31,8. Опекун. 1971. Альберт Мкртчян и Эдгар Ходжикян
51. 31,5. Веселые звезды. 1954. Вера Строева
52. 31,5. Мы с вами где-то встречались. 1954. Н. Досталь, А. Тутышкин
53. 31,5. Старики-разбойники. 1972. Эльдар Рязанов
54. 31,2. Семь невест ефрейтора Збруева. 1971. Виталий Мельников
55. 30,9. Верные друзья. 1954. Михаил Калатозов
56. 30,4. Карнавал. 1982. Татьяна Лиознова
57. 30,0. Веселые ребята. 1934. Григорий Александров
58. 30,0. Штепсель женит Тарапуньку. 1958. Е. Березин и Ю. Тимошенко
59. 30,0. Стряпуха. 1966. Эдмонд Кеосаян
60. 30,0. Хорошо сидим! 1987. Мунид Закиров
61. 29,9. Дайте жалобную книгу. 1965. Эльдар Рязанов
62. 29,8. Двенадцатая ночь. 1955. Ян Фрид
63. 29,5. Ссора в Лукашах. 1959. Максим Руф
64. 29,4. Не ходите, девки, замуж. 1985. Евгений Герасимов
65. 29,3. Заноза. 1957. Николай Санишвили
66. 29,3. Золотой теленок. 1968. Михаил Швейцер
67. 29,2. Запасной игрок. 1954. Семён Тимошенко
68. 29,0. Берегись автомобиля! 1966. Эльдар Рязанов
69. 28,8. Черемушки. 1963. Герберт Раппапорт
70. 28,7. Взрослые дети. 1961. Виллен Азаров
71. 28,5. Гараж. 1980. Эльдар Рязанов
72. 27,9. Годен к нестроевой. 1968. Владимир Роговой, Эфраим Севела
73. 27,8. Девушка – джигит. 1955. Павел Боголюбов
74. 27,8. Максим Перепелица. 1956. Анатолий Граник
75. 27,8. Неисправимый лгун. 1974. Виллен Азаров
76. 27,4. Теща. 1974. Сергей Сплошнов
77. 27,2. Белый рояль. 1969. Мукадас Махмудов
78. 27,1. Ехали мы, ехали… 1963. Ефим Березин и Юрий Тимошенко
79. 27,0. Живет такой парень. 1964. Василий Шукшин
80. 26,9. Стрекоза. 1954. Семён Долидзе, Леван Хотивари
81. 26,9. Наши соседи. 1957. Сергей Сплошнов
82. 26,8. Далекая невеста. 1948. Евгений Иванов-Барков
83. 26,8. Артист из Кохановки. 1962. Григорий Липшиц
84. 26,8. Усатый нянь. 1978. Владимир Грамматиков
85. 26,6. Старый знакомый. 1969. И. Ильинский и А. Кольцатый
86. 26,5. Медовый месяц. 1956. Надежда Кошеверова
87. 26,4. Ар-хи-ме-ды! 1976. Александр Павловский
88. 26,3. Семь нянек. 1962. Ролан Быков
89. 26,0. Забытая мелодия для флейты. 1987. Эльдар Рязанов
90. 25,7. Калиновая Роща. 1954. Тимофей Левчук
91. 25,6. Штрафной удар. 1963. Вениамин Дорман
92. 25,6. Влюблен по собственному желанию. 1982. Сергей Микаэлян
93. 25,5. Суета сует. 1979. Алла Сурикова
94. 25,3. Меж высоких хлебов. 1971. Леонид Миллионщиков
95. 25,1. Зайчик 1965 Леонид Быков.
96. 25,0. За витриной универмага. 1956 Самсон Самсонов

97. 25,0. Я встретил девушку. 1957. Рафаил Перельштейн
98. 24,8. Соло для слона с оркестром. 1976. О. Липский (копродукция)
99. 24,7. Черноморочка. 1960. Алексей Коренев
100. 24,7. За двумя зайцами. 1961. Виктор Иванов
101. 24,6. Лёгкая жизнь. 1964. Вениамин Дорман
102. 24,6. Женя, Женечка и "катюша". 1967. Владимир Мотыль
103. 24,4. Мимино. 1978. Георгий Данелия
104. 24,1. Блондинка за углом. 1984. Владимир Бортко
105. 24,0. Шофёр поневоле. 1958. Надежда Кошеверова
106. 23,8. Зигзаг удачи. 1969. Эльдар Рязанов
107. 23,8. Шельменко-денщик. 1971. Андрей Тутышкин
108. 23,6. Совершенно серьёзно. 1961. Э. Рязанов, Л. Гайдай, Н. Трахтенберг, Э. Змойро, В. Семаков
109. 23,2. Одиноким предоставляется общежитие. 1984. С. Самсонов
110. 23,1. Деловые люди. 1963. Леонид Гайдай
111. 22,9. Аринка. 1940. Юрий Музыкант, Надежда Кошеверова
112. 22,9. Ключи от неба. 1965. Виктор Иванов
113. 22,7. Кето и Котэ. 1948/1953. В. Таблиашвили, Ш. Гедеванишвили
114. 22,7. Правда – хорошо, а счастье – лучше. 1952. С. Алексеев, Б. Никольский
115. 22,6. "Сто грамм" для храбрости. 1977. Борис Бушмелёв, Анатолий Маркелов и Георгий Щукин
116. 22,6. Вас ожидает гражданка Никанорова. 1979. Леонид Марягин
117. 22,4. Встреча в горах. 1967. Николай Санишвили
118. 22,3 ...А вы любили когда-нибудь? 1974. Игорь Усов
119. 22,3. Осенний марафон. 1980. Георгий Данелия
120. 22,1. Большая дорога. 1963. Юрий Озеров (копродукция)
121. 22,1. Отцы и деды. 1982. Юрий Егоров
122. 21,9. Любит – не любит?.. 1963/1964. Али Хамраев
123. 21,7. Первый парень. 1959. Сергей Параджанов
124. 21,6. Слуга двух господ. 1953. Адольф Бергункер
125. 21,4. Небесный тихоход 1946. Семен Тимошенко
126. 21,4. Она вас любит. 1957. Семён Деревянский и Рафаил Суслович
127. 21,2. Укротители велосипедов. 1964. Юлий Кун
128. 21,1. Куклы смеются. 1964. Николай Санишвили
129. 21,1. Рогатый бастион. 1964/1975. Петр Василевский
130. 20,9. Цирк. 1936. Григорий Александров
131. 20,9. Щедрое лето. 1951. Борис Барнет
132. 20,9. Поддубенские частушки. 1957. Герберт Раппапорт
133. 20,9. Ангел в тюбетейке. 1969. Шакен Айманов
134. 20,8. К Чёрному морю. 1958. Андрей Тутышкин
135. 20,8. Карьера Димы Горина. 1961. Ф. Довлатян и Л. Мирский
136. 20,7. Волки и овцы. 1953. Владимир Сухобоков
137. 20,6. Дети Дон-Кихота. 1966. Евгений Карелов
138. 20,5. Опасно для жизни. 1985. Леонид Гайдай
139. 20,4. Леон Гаррос ищет друга. 1961. М. Пальеро (копродукция)
140. 20,4. Ход конём. 1963. Татьяна Лукашевич
141. 20,3. Спортивная честь. 1951. Владимир Петров
142. 20,3. Прощайте, фараоны. 1975. В. Винник, Д. Черкасский
143. 20,2. Не горюй! 1969. Георгий Данелия

144. 20,2. Трын-трава. 1976. Сергей Никоненко
145. 20,1. Ни пуха, ни пера. 1974. Виктор Иванов
146. 20,0. Вратарь. 1936. Семен Тимошенко
147. 20,0. Волга-Волга. 1938. Григорий Александров
148. 20,0. Я шагаю по Москве. 1964. Георгий Данелия
149. 19,9. Близнецы. 1945. Константин Юдин
150. 19,8. Музыканты одного полка. 1965. Павел Кадочников, Геннадий Казанский.
151. 19,4. Сердца четырех. 1941/45. Константин Юдин
152. 19,4. Русский сувенир. 1960. Григорий Александров
153. 19,4. Женитьба Бальзаминова. 1965. Константин Воинов
154. 19,4. Новые приключения капитана Врунгеля. 1979. Г. Васильев
155. 19,3. Яблоко раздора. 1963. Валентин Плучек
156. 19,2. Всё наоборот. 1982. В. Фетисов и В. Грамматиков
157. 19,0. Семеро смелых. 1936. Сергей Герасимов.
158. 19,0. Большой аттракцион. 1975. Виктор Георгиев
159. 18,9. Дача. 1973. Константин Воинов
160. 18,8. Сегодня - новый аттракцион. 1966. Н. Кошеверова, А. Дудко
161. 18,6. Первая перчатка. 1947. Андрей Фролов
162. 18,3. Летние сны. 1973. Виталий Кольцов
163. 18,2. Весна в Москве. 1953. Н. Кошеверова, И. Хейфиц, Н. Акимов
164. 18,0. Гость с Кубани. 1956. Андрей Фролов
165. 17,9. Поцелуй Чаниты. 1974. Евгений Шерстобитов
166. 17,9. Дамы приглашают кавалеров. 1981. Иван Киасашвили
167. 17,9. Музыкальная история. 1940. А. Ивановский и Г. Раппапорт
168. 17,8. Беспокойное хозяйство. 1946. Михаил Жаров
169. 17,8. Ревизор. 1952. Владимир Петров
170. 17,8. Центровой из поднебесья. 1977. Исаак Магитон
171. 17,7. Звезда экрана. 1974. Владимир Горикке
р
172. 17,6. Пена. 1979. Александр Стефанович
173. 17,4. Зеленый огонек. 1965. Виллен Азаров
174. 17,4. Месяц май. 1966. Григорий Липшиц
175. 17,4. Автомобиль, скрипка и собака Клякса. 1975. Ролан Быков
176. 17,3. У матросов нет вопросов. 1981. Владимир Роговой
177. 17,2. Одиножды один. 1975. Геннадий Полока
178. 17,1. Печки-лавочки. 1973. Василий Шукшин
179. 17,1. Мы из джаза. 1983. Карен Шахназаров
180. 17,0. Нет и да. 1967. Аркадий Кольцатый
181. 16,8. Точка, точка, запятая… 1973. Александр Митта
182. 16,7. Между небом и землей. 1976. М. Бадикяну, В. Харченко.
183. 16,6. Аршин Мал-Алан. 1966. Тофик Таги-Заде
184. 16,5. Зозуля с дипломом. 1972. Вадим Ильенко, Игорь Самборский
185. 16,5. Ох, уж эта Настя! 1972. Георгий (Юрий) Победоносцев
186. 16,4. Иностранка. 1966. Александр Серый и Константин Жук
187. 16,3. Аршин Мал-Алан. 1945. Рза Тахмасиб и Николай Лещенко
188. 16,2. Весна. 1947. Григорий Александров
189. 16,1. Подкидыш. 1940. Татьяна Лукашевич

Список самых кассовых советских фильмов в жанре мелодрамы

1. 84,5. Москва слезам не верит. 1980. Владимир Меньшов
2. 64,9. Табор уходит в небо. 1976. Эмиль Лотяну
3. 59,4. Мачеха. 1973. Олег Бондарев
4. 57,8. Судьба. 1977. Евгений Матвеев
5. 56,2. Русское поле. 1972. Николай Москаленко
6. 55,6. Цыган. 1967. Евгений Матвеев
7. 54,9. Женщина, которая поет. 1979. Александр Орлов
8. 50,9. Любовь земная. 1975. Евгений Матвеев
9. 44,0. Интердевочка. 1989. Петр Тодоровский (копродукция)
10. 43,6. Возврата нет. 1974. Алексей Салтыков
11. 43,3. Неподсуден. 1969. Владимир Краснопольский и Валерий Усков
12. 43,0. Безотцовщина. 1977. Владимир Шамшурин
13. 41,6. Подсолнухи. 1971. Витторио Де Сика (копродукция)
14. 40,6. Анна Каренина. 1967. Александр Зархи
15. 39,1. Молодые. 1971. Николай Москаленко
16. 38,2. Мужики! 1981. Искра Бабич
17. 37,9. Судьба Марины. 1954. Исаак Шмарук и Виктор Ивченко
18. 37,6. Прости. 1987. Эрнест Ясан
19. 37,2. Журавушка. 1969. Николай Москаленко
20. 37,0. Песни моря. 1971. Францикс Мунтяну (копродукция)
21. 36,7. Еще раз про любовь. 1968. Георгий Натансон
22. 36,5. Романс о влюбленных. 1974. Андрей Кончаловский
23. 35,6. Женщины. 1966. Павел Любимов.
24. 35,4. Молодая жена. 1979. Леонид Менакер
25. 34,9. Родная кровь. 1964. Михаил Ершов
26. 34,7. Анна Каренина. 1953. Татьяна Лукашевич
27. 34,6. Виринея. 1969. Владимир Фетин
28. 34,6. Не могу сказать «Прощай». 1982. Борис Дуров
29. 34,4. Евдокия. 1961. Татьяна Лиознова
30. 34,1. Воскресение. 1960. Михаил Швейцер
31. 34,0. Гадюка. 1965. Виктор Ивченко
32. 33,9. Любовью надо дорожить. 1960. Сергей Сплошнов
33. 33,8. Сказание о земле Сибирской. 1948. Иван Пырьев
34. 33,5. Солдатское сердце. 1959. Сергей Колосов
35. 33,3. Душа. 1982. Александр Стефанович
36. 32,5. Единственная. 1976. Иосиф Хейфиц
37. 32,1. Зимняя вишня. 1985. Игорь Масленников
38. 32,0. Дорогой мой человек. 1958. Иосиф Хейфиц
39. 31,9. Анна на шее. 1954. Исидор Анненский
40. 31,9. Испытание верности. 1955. Иван Пырьев
41. 31,8. Крепостная актриса. 1963. Роман Тихомиров .
42. 31,8. Донская повесть. 1964. Владимир Фетин
43. 31,3. Северная повесть. 1960. Евгений Андриканис
44. 31,3. Сладкая женщина. 1977. Владимир Фетин
45. 30,9. Зеленая карета. 1967. Ян Фрид

46. 30,7. Разные судьбы. 1956. Леонид Луков
47. 30,7. В моей смерти прошу винить Клаву К. 1980. Н. Лебедев и Э.Ясан
48. 30,6. Доброе утро. 1955. Андрей Фролов
49. 30,1. Весна на Заречной улице. 1956. Феликс Миронер и Марлен Хуциев
50. 30,1. Сверстницы. 1959. Василий Ордынский
51. 30,1. Среди добрых людей. 1962. Е. Брюнчугин и А. Буковский
52. 29,3. Неоконченная повесть. 1955. Фридрих Эрмлер
53. 29,2. Москва, любовь моя. 1974. Александр Митта (копродукция)
54. 29,0. Годы девичьи. 1962. Леонид Эстрин
55. 28,9. Без вины виноватые. 1945. Владимир Петров
56. 28,9. Дом, в котором я живу. 1957. Лев Кулиджанов и Яков Сегель
57. 28,9. Аннушка. 1959. Борис Барнет
58. 28,9. Странная женщина. 1978. Юлий Райзман
59. 28,3. Повесть о молодоженах. 1960. Сергей Сиделев
60. 28,1. Дело было в Пенькове. 1958. Станислав Ростоцкий
61. 28,0. Любимая девушка. 1940. Иван Пырьев
62. 27,9. Учитель танцев. 1952. Владимир Канцель, Татьяна Лукашевич
63. 27,8. Екатерина Воронина. 1957. Исидор Анненский
64. 27,8. Гулящая. 1961. Иван Кавалеридзе
65. 27,6. День счастья. 1964. Иосиф Хейфиц
66. 27,5. Приезжая. 1978. Валерий Лонской
67. 27,4. Увольнение на берег. 1962. Феликс Миронер
68. 27,2. Человек родился. 1956. Василий Ордынский
69. 27,2. Роман и Франческа. 1961. Владимир Денисенко
70. 26,8. Далекая невеста. 1948. Евгений Иванов-Барков
71. 26,8. Фатима. 1959. Семён Долидзе
72. 26,6. Катя-Катюша. 1950. Григорий Липшиц
73. 26,6. Эдгар и Кристина. 1967. Леонид Лейманис
74. 26,2. Городской романс. 1971. Петр Тодоровский
75. 26,1. В шесть часов вечера после войны. 1944. Иван Пырьев
76. 26,1. Вам и не снилось. 1981. Илья Фрэз
77. 26,0. Три тополя на Плющихе. 1968. Татьяна Лиознова
78. 26,0. Мой ласковый и нежный зверь. 1978. Эмиль Лотяну
79. 25,9. Семья Ивановых. 1975. Алексей Салтыков
80. 25,6. Сердце не прощает. 1961. Владимир Довгань и Иван Кобозев
81. 25,4. Любовь моя, печаль моя. 1979. А. Ибрагимов (копродукция)
82. 25,2. Отчий дом. 1959. Лев Кулиджанов
83. 25,1. Урок жизни. 1955. Юлий Райзман
84. 25,1. Сорок первый 1956 Григорий Чухрай
85. 25,1. Первое свидание 1960 Искра Бабич
86. 25,0. Олеся. 1971. Борис Ивченко
87. 24,9. Чужая родня. 1956. Михаил Швейцер
88. 24,8. Серебряный тренер. 1963. Виктор Ивченко
89. 24,8. Гранатовый браслет. 1965. Абрам Роом
90. 24,7. Чужая беда. 1961. Ян Фрид
91. 24,6. Высота. 1957. Александр Зархи
92. 24,6. Песня первой любви. 1958. Л. Вагаршян и Ю. Ерзинкян
93. 24,6. Каждый вечер в одиннадцать. 1969. Самсон Самсонов

94. 24,4. Повесть о первой любви. 1957. Василий Левин
95. 24,3. Простая история. 1960. Юрий Егоров
96. 24,2. Свет далекой звезды. 1965. Иван Пырьев
97. 24,1. Отелло. 1956. Сергей Юткевич
98. 24,1. Это мы не проходили. 1976. Илья Фрэз
99. 23,7. Алёшкина любовь. 1961. Семён Туманов и Георгий Щукин
100. 23,6. Весенние заморозки. 1955. Павел Арманд и Леонид Лейманис
101. 23,6. Меч и роза. 1960. Леонид Лейманис
102. 23,4. Весенние грозы. 1960. Николай Фигуровский
103. 23,3. Цветы запоздалые. 1970. Абрам Роом
104. 23,2. Сережа. 1960. Георгий Данелия и Игорь Таланкин
105. 22,9. Зумрад. 1962. Александр Давидсон, Абдусалом Рахимов.
106. 22,8. День, когда исполняется 30 лет. 1962. Валентин Виноградов
107. 22,6. Судьба женщины.1958. Николай Санишвили
108. 22,6. А если это любовь? 1962. Юлий Райзман
109. 22,5. Старшая сестра. 1967. Георгий Натансон
110. 22,4. Наш общий друг. 1962. Иван Пырьев
111. 22,3. Есть такой парень. 1956. Виктор Ивченко
112. 22,3. Чужие дети. 1959. Тенгиз Абуладзе
113. 22,3. Зося. 1967. Михаил Богин (копродукция)
114. 22,1. Княжна Мери. 1955. Исидор Анненский
115. 22,0. Жестокий романс. 1984. Эльдар Рязанов
116. 21,9. Слепой музыкант. 1961. Татьяна Лукашевич
117. 21,9. Это сильнее меня. 1974. Федор Филиппов
118. 21,8. Мачеха. 1959. Абиб Исмайлов
119. 21,8. Дикая собака Динго. 1962. Юлий Карасик
120. 21,8. Мужской разговор. 1969. Игорь Шатров
121. 21,6. Звезда балета. 1965. Алексей Мишурин
122. 21,6. Прощание с Петербургом. 1972. Ян Фрид
123. 21,6. Фантазия на тему любви. 1981. Аида Манасарова
124. 21,5. Белые ночи. 1960. Иван Пырьев
125. 21,5. Я Вас любил... 1968. Илья Фрэз
126. 21,4. Я вам пишу... 1959. Михаил Израилев
127. 21,3. Однажды, 20 лет спустя. 1981. Юрий Егоров
128. 21,2. Впервые замужем. 1980. Иосиф Хейфиц
129. 21,2. Где ты, любовь? 1981. Валериу Гажиу
130. 21,1. Легенда о любви. 1984. Латиф Файзиев и Умеш Мехра
131. 21,0. Когда деревья были большими. 1962. Лев Кулиджанов
132. 21,0. Почтовый роман. 1970. Евгений Матвеев
133. 20,9. Возвращение Василия Бортникова. 1953. Всеволод Пудовкин
134. 20,7. Если ты прав... 1964. Юрий Егоров
135. 20,6. Рассказ нищего. 1962. Лео Эсакия
136. 20,5. Встреча с прошлым. 1967. Семён Долидзе
137. 20,5. Влюбленные. 1970. Эльёр Ишмухамедов
138. 20,5. Слово для защиты. 1977. Вадим Абдрашитов
139. 20,5. С любимыми не расставайтесь. 1980. Павел Арсенов
140. 20,4. Два Фёдора. 1959. Марлен Хуциев
141. 20,0. Бесприданница. 1937. Яков Протазанов

142. 20,0. Павлинка. 1952. Александр Зархи
143. 20,0. Мальва. 1957. Владимир Браун
144. 20,0. Мистер Икс. 1958. Юлий Хмельницкий
145. 20,0. Смертный враг. 1972. Евгений Матвеев
146. 19,7. Цыганское счастье. 1981. Сергей Никоненко.
147. 19,6. Повторная свадьба. 1976. Георгий Натансон.
148. 19,5. Нечаянная любовь. 1971. Иосиф Шульман.
149. 19,5. Полынь - трава горькая. 1982. Алексей Салтыков
150. 19,4. Школьный вальс. 1978. Павел Любимов
151. 19,2. Моя любовь. 1940. Владимир Корш-Саблин
152. 19,1. Метель. 1965. Владимир Басов
153. 19,1. Любовь Серафима Фролова. 1969. Семен Туманов
154. 19,0. Попрыгунья. 1955. Самсон Самсонов.
155. 18,7. Человек, которого я люблю. 1967. Режиссер Юлий Карасик
156. 18,6. Поздняя ягода. 1979. Федор Филиппов
157. 18,4. Любимая женщина механика Гаврилова. 1981. Петр Тодоровский
158. 18,3. Случай с Полыниным. 1971. Алексей Сахаров
159. 18,3. Расскажи мне о себе. 1972. Сергей Микаэлян
160. 18,3. Ранняя ржавчина. 1980. Гунар Цилинский
161. 18,2. Пиковая дама. 1960. Роман Тихомиров
162. 18,1. Анна и Командор. 1974/1976. Евгений Хринюк
163. 18,0. Шахсенем и Гариб. 1964. Тахир Сабиров.
164. 18,0. Маленький беглец. 1967. Эдуард Бочаров (копродукция)
165. 18,0. С тобой и без тебя. 1974. Родион Нахапетов
166. 17,9. Дама с собачкой. 1960. Иосиф Хейфиц
167. 17,8. В день свадьбы. 1969. Вадим Михайлов
168. 17,8. Журавль в небе. 1978. Самсон Самсонов, Аркадий Сиренко
169. 17,5. Эхо. 1960. Варис Круминьш
170. 17,4. Утренние поезда. 1963. Фрунзе Довлатян, Лев Мирский
171. 17,2. Третья молодость. 1966. Жан Древиль, И. Менакер (копродукция)
172. 17,1. Ноктюрн. 1966. Ростислав Горяев
173. 17,0. Хевсурская баллада. 1966. Шота Манагадзе
174. 16,9. Не забудь... станция Луговая. 1967. Н. Курихин, Л. Менакер
175. 16,9. Валентин и Валентина. 1986. Георгий Натансон
176. 16,7. Мама вышла замуж. 1970. Виталий Мельников
177. 16,7. По собственному желанию. 1973. Эдуард Гаврилов
178. 16,7. Земляки. 1975. Валентин Виноградов
179. 16,7. День свадьбы придется уточнить. 1980. Степан Пучинян
180. 16,6. Закон гор. 1965. Николай Санишвили
181. 16,6. Седьмое небо. 1972. Эдуард Бочаров
182. 16,4. Трижды о любви. 1981. Виктор Трегубович
183. 16,2. Танцплощадка. 1986. Самсон Самсонов

Список самых кассовых советских фильмов в жанре детектива (в том числе – шпионского) и триллера

1. 57,1. Щит и меч. 1968. Владимир Басов (копродукция)
2. 54,9. Сильные духом. 1967. Виктор Георгиев
3. 54,2. Трактир на Пятницкой. 1978. Александр Файнциммер
4. 53,4. Петровка 38. 1980. Борис Григорьев
5. 48,2. Путь в «Сатурн». 1968. Виллен Азаров
6. 47,5. Тегеран-43. 1981. А. Алов и В. Наумов (копродукция)
7. 45,7. Над Тиссой. 1958. Дмитрий Васильев
8. 44,8. Застава в горах. 1953. Константин Юдин
9. 44,5. Голубая стрела. 1959. Леонид Эстрин
10. 43,8. Их знали только в лицо. 1967. Антон Тимонишин
11. 43,6. Сыщик. 1980. Владимир Фокин
12. 42,9. Двойной капкан. 1986. Алоиз Бренч
13. 42,7. Конец «Сатурна». 1968. Виллен Азаров
14. 42,3. По тонкому льду. 1966. Дамир Вятич-Бережных
15. 41,9. Вдали от Родины. 1960. Алексей Швачко
16. 40,9. Инспектор уголовного розыска. 1972. Суламифь Цыбульник
17. 39,5. Государственный преступник. 1965. Николай Розанцев
18. 37,6. Таинственный монах. 1968. Аркадий Кольцатый
19. 36,4. Ночной патруль. 1957. Владимир Сухобоков
20. 36,2. Как вас теперь называть? 1965. Владимир Чеботарев
21. 35,4. Ошибка резидента. 1968. Вениамин Дорман
22. 35,4. Бой после победы. 1972. Виллен Азаров
23. 35,3. Два билета на дневной сеанс. 1967. Герберт Раппапорт
24. 35,3. Тайна «Черных дроздов». 1984. Вадим Дербенев
25. 35,0. Операция «Кобра». 1961. Дмитрий Васильев
26. 34,8. Часы остановились в полночь. 1959. Николай Фигуровский
27. 34,5. Мертвый сезон. 1969. Савва Кулиш
28. 33,7. Дело «пёстрых». 1958. Николай Досталь
29. 33,5. Дело № 306. 1956. Анатолий Рыбаков
30. 33,4. Огарева, 6. 1981. Борис Григорьев
31. 33,2. Десять негритят. 1988. Станислав Говорухин
32. 32,9. В 26-го не стрелять. 1967. Равиль Батыров
33. 32,5. Груз без маркировки. 1985. Владимир Попков
34. 32,1. Сотрудник ЧК. 1964. Борис Волчек
35. 32,0. Схватка. 1973. Степан Пучинян
36. 31,9. Пятьдесят на пятьдесят. 1973. Александр Файнциммер
37. 31,8. Дело Румянцева. 1956. Иосиф Хейфиц
38. 31,2. Тайна двух океанов. 1957. Константин Пипинашвили
39. 31,1. Игра без правил. 1966. Ярополк Лапшин
40. 30,7. Черный принц 1973. Анатолий Бобровский
41. 30,7. Без права на ошибку. 1975. Александр Файнциммер
42. 30,6. Два года над пропастью. 1967. Тимофей Левчук
43. 30,6. Конец атамана. 1971. Шакен Айманов
44. 30,5. Повесть о чекисте. 1969. Борис Дуров и Степан Пучинян

45. 30,1. Свет в конце тоннеля. 1974. Алоиз Бренч
46. 29,8. Черный бизнес. 1965. Василий Журавлев
47. 29,7. Игра без ничьей. 1967. Юрий Кавтарадзе
48. 29,6. Ко мне, Мухтар. 1965. Семен Туманов
49. 29,4. Тень у пирса. 1956. Михаил Винярский
50. 29,4. Эксперимент доктора Абста. 1969. Антон Тимонишин
51. 29,2. Опасные тропы. 1955. Александр Алексеев, Евгений Алексеев
52. 29,1. Марианна. 1967. Василий Паскару
53. 28,9. Человек без паспорта. 1966. Анатолий Бобровский
54. 28,9. Прощальная гастроль "Артиста". 1980. Александр Файнциммер
55. 28,8. Следы на снегу. 1955. Адольф Бергункер
56. 28,7. Тройная проверка. 1970. Алоиз Бренч
57. 28,7. Судьба резидента. 1970. Вениамин Дорман
58. 28,6. Выстрел в тумане. 1964. А. Серый, А.Бобровский
59. 28,4. "24-25" не возвращается. 1969. Алоиз Бренч, Ростислав Горяев
60. 28,4. Контрабанда. 1975. Станислав Говорухин
61. 28,2. Следствие продолжается. 1967. Али-Сэттар Атакишиев
62. 27,8. Один из нас. 1971. Геннадий Полока
63. 27,7. Меченый атом. 1973. Игорь Гостев
64. 27,6. Кортик. 1954. Владимир Венгеров и Михаил Швейцер
65. 27,6. Капитан «Старой черепахи». 1956. В. Воронин, Г. Габай
66. 27,5. На дальних берегах. 1958. Тофик Таги-заде
67. 27,3. Будни уголовного розыска. 1973. Суламифь Цыбульник
68. 26,9. По данным уголовного розыска... 1980. В. Михайловский
69. 26,8. Хозяин тайги. 1969. Владимир Назаров
70. 26,7. Дочь Стратиона. 1965. Василий Левин
71. 26,5. Взорванный ад. 1967. Иван Лукинский
72. 26,3. Человек в штатском. 1973. Василий Журавлев
73. 26,1. Незваные гости. 1959. Игорь Ельцов
74. 25,9. След в океане. 1965. Олег Николаевский
75. 25,6. В квадрате 45. 1956. Юрий Вышинский
76. 25,3. Там, где цветут эдельвейсы. 1966. Ефим Арон и Шарип Бейсембаев
77. 25,1. Дорога. 1955. Александр Столпер
78. 25,1. Крах. 1969. Владимир Чеботарев
79. 25,0. Дети партизана. 1954. Лев Голуб, Николай Фигуровский.
80. 25,0. Деревенский детектив. 1969. Иван Лукинский
81. 23,7. Я, следователь... 1972. Георгий Калатозишвили
82. 24,4. Шах королеве бриллиантов. 1974. Алоиз Бренч
83. 24,3. Это было в разведке. 1969. Лев Мирский
84. 24,2. Секретная миссия. 1950. Михаил Ромм.
85. 24,2. Пароль не нужен. 1967. Борис Григорьев
86. 24,1. Особо опасные... 1980. Суламбек Мамилов
87. 23,9. Случай с ефрейтором Кочетковым. 1955. Александр Разумный
88. 23,9. Транссибирский экспресс. 1978. Эльдор Уразбаев
89. 23,9. Возвращение резидента. 1982. Вениамин Дорман
90. 23,8. Земля, до востребования. 1973. Вениамин Дорман
91. 23,8. Версия полковника Зорина. 1979. Андрей Ладынин
92. 23,8. Смерть на взлёте. 1983. Хасан Бакаев

93. 23,7. Развязка. 1970. Николай Розанцев
94. 23,2. Любой ценой. 1960. Анатолий Слесаренко
95. 23,2. Приступить к ликвидации. 1984. Борис Григорьев
96. 23,0. Ларец Марии Медичи. 1981. Рудольф Фрунтов
97. 22,8. Не ставьте лешему капканы. 1981. Владимир Саруханов
98. 22,7. Подвиг разведчика. 1947. Борис Барнет
99. 22,2. Лекарство против страха. 1978. Альберт Мкртчян
100. 22,1. Зелёные цепочки. 1971. Григорий Аронов
101. 22,1. Выстрел в спину. 1980. Владимир Чеботарев
102. 21,6. Возвращение «Святого Луки». 1971. Анатолий Бобровский
103. 21,5. Поединок в горах. 1968. Камиль Рустамбеков
104. 21,5. Ночной мотоциклист. 1973. Юлий Слупский
105. 21,0. Когда дождь и ветер стучат в окно. 1968. Алоиз Бренч
106. 21,0. За рекой – граница. 1972. Алты Карлиев
107. 21,0. Круг. 1973. Герберт Раппапорт
108. 20,8. Таможня. 1982. Александр Муратов
109. 20,7. Зеленый фургон. 1960. Генрих Габай.
110. 20,5. Женщина в белом. 1982. Вадим Дербенев
111. 20,1. Приказано взять живым. 1984. Виктор Живолуб
112. 20,0. Джульбарс. 1936. Владимир Шнейдеров.
113. 20,0. Ласточка. 1958. Григорий Липшиц
114. 20,0. Меня это не касается. 1977. Герберт Раппапорт
115. 19,7. Ночное происшествие. 1981. Вениамин Дорман
116. 19,4. Он был не один. 1970. Захид Сабитов
117. 19,3. Подарки по телефону. 1978. Алоиз Бренч
118. 19,3. Выкуп.1987. Александр Гордон
119. 19,2. Бархатный сезон. 1979. Владимир Павлович (копродукция)
120. 19,0. Граница на замке. 1938. Василий Журавлев
121. 18,7. Бриллианты для диктатуры пролетариата. 1976. Г. Кроманов
122. 18,6. Поединок. 1945. Владимир Легошин
123. 18,6. Быть лишним. 1977. Алоиз Бренч
124. 18,4. Внимание! Всем постам... 1985. Игорь Вознесенский
125. 18,2. Зигмунд Колосовский. 1946. С. Навроцкий, Б. Дмоховский
126. 18,1. Чужие здесь не ходят. 1986. Анатолий Вехотко, Роман Ершов
127. 18,0. На границе. 1938. Александр Иванов.
128. 17,9. Ключи от рая. 1976. Алоиз Бренч
129. 17,5. Хочу верить. 1965. Николай Мащенко
130. 17,5. Ищите девушку. 1971. Гасан Сеидбейли
131. 17,4. Свидетельство о бедности. 1979. Самвел Гаспаров
132. 17,3. Перехват. 1987. Сергей Тарасов
133. 17,2. Шествие золотых зверей. 1979. Теодор Вульфович
134. 17,2. Бармен из "Золотого якоря". 1986. Виктор Живолуб
135. 17,0. «Богатырь» идет в Марто. 1954. Е. Брюнчугин, С. Навроцкий
136. 16,9. Авария. 1965. Наум Бирман, Александр Абрамов
137. 16,5. Пропажа свидетеля. 1972. Владимир Назаров
138. 16,5. Дела давно минувших дней. 1973. Владимир Шредель
139. 16,3. Пять минут страха. 1986. Андрей Ладынин
140. 16,2. Смерть филателиста. 1970. Георгий Калатозишвили

Список самых кассовых советских фильмов приключенческой тематики в жанрах фильма действия / action (боевика, вестерна/истерна и фильма катастроф)

1. 87,6. Пираты XX века. 1980. Борис Дуров
2. 71,1. Экипаж. 1980. Александр Митта
3. 68,6. Всадник без головы. 1973. Владимир Вайншток (копродукция)
4. 66,2. Новые приключения неуловимых. 1969. Эдмонд Кеосаян
5. 60,7. Корона российской империи. 1972. Эдмонд Кеосаян
6. 54,5. Неуловимые мстители. 1967. Эдмонд Кеосаян
7. 44,8. Последняя реликвия. 1971. Григорий Кроманов
8. 41,2. Смелые люди. 1950. Константин Юдин
9. 41,1. Земля Санникова. 1973. Альберт Мкртчян и Леонид Попов
10. 40,9. Апачи. 1974. Готтфрид Кольдиц (копродукция)
11. 40,7. Одиночное плавание. 1986. Михаил Туманишвили
12. 39,4. Воры в законе. 1988. Юрий Кара
13. 39,2. Вооружен и очень опасен. 1978. Владимир Вайншток
14. 36,9. Опасные гастроли. 1970. Георгий Юнгвальд-Хилькевич
15. 36,2. Отряд особого назначения. 1980. Вадим Лысенко
16. 35,9. Сказ про то, как царь Петр арапа женил. 1976. Александр Митта
17. 35,4. Девочка ищет отца. 1959. Лев Голуб
18. 35,4. В зоне особого внимания. 1978. Андрей Малюков
19. 35,2. Дерзость. 1972. Георгий Юнгвальд-Хилькивич
20. 35,0. Разведчики. 1969. Алексей Швачко, Игорь Самборский
21. 34,5. Белое солнце пустыни. 1970. Владимир Мотыль
22. 33,6. Слуги дьявола. 1971. Александр Лейманис
23. 33,1. Случай в квадрате 36-80. 1982. Михаил Туманишвили
24. 33,0. Ульзана. 1976. Готтфрид Кольдиц (копродукция)
25. 32,9. Поговорим, брат. 1979. Юрий Чулюкин
26. 32,8. Похищение Савойи. 1979. Вениамин Дорман
27. 32,2. Армия Трясогузки снова в бою. 1969. Александр Лейманис
28. 31,7. След сокола. 1970. Готтфрид Кольдиц (копродукция)
29. 31,3. Ответный ход. 1981. Михаил Туманишвили
30. 30,8. Чрезвычайное поручение. 1966. С. Кеворков и Э. Карамян
31. 30,5. Пятеро с неба. 1969. Владимир Шредель
32. 30,5. Слуги дьявола на чертовой мельнице. 1973. Александр Лейманис
33. 30,1. Тайны мадам Вонг. 1986. Степан Пучинян
34. 29,9. Черная стрела. 1985. Сергей Тарасов
35. 29,0. Непобедимый. 1983. Юрий Борецкий
36. 28,9. Мичман Панин. 1960. Михаил Швейцер
37. 28,9. Стрелы Робин Гуда. 1976. Сергей Тарасов
38. 28,6. Один шанс из тысячи. 1969. Леон Кочарян
39. 28,4. Где 042? 1970. Олег Ленциус
40. 28,4. Баллада о доблестном рыцаре Айвенго. 1983. Сергей Тарасов
41. 27,6. Мамлюк. 1959. Давид Рондели
42. 27,1. Риск. 1971. Василий Паскару

43. 26,6. Двойной обгон. 1984. Александр Гордон
44. 26,3. Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо. 1973. Станислав Говорухин
45. 26,1. Огненные вёрсты. 1957. Самсон Самсонов
46. 25,0. Последний дюйм. 1959. Теодор Вульфович, Никита Курихин
47. 24,7. Шестой. 1982. Самвел Гаспаров
48. 24,6. 34-й скорый. 1982. Андрей Малюков
49. 24,2. Забудьте слово "смерть". 1979. Самвел Гаспаров
50. 24,2. Найти и обезвредить. 1983. Георгий Кузнецов
51. 24,1. Встреча у старой мечети. 1970. Сухбат Хамидов
52. 24,0. Секретарь райкома. 1942. Иван Пырьев
53. 24,0. Ненависть. 1978. Самвел Гаспаров
54. 23,9. Схватка в пурге. 1978. Александр Гордон
55. 23,7. Свой среди чужих, чужой среди своих. 1974. Никита Михалков
56. 23,6. Эскадрон гусар летучих. 1981. Никита Хубов, Станислав Ростоцкий
57. 23,2. Конец императора тайги. 1978. Владимир Саруханов
58. 22,9. Хлеб, золото, наган. 1981. Самвел Гаспаров
59. 22,7. Олекса Довбуш. 1960. Виктор Иванов
60. 22,6. Капкан для шакалов. 1986. Мукудас Махмудов
61. 22,5. Седьмая пуля. 1973 Али Хамраев
62. 22,0. Медный ангел. 1984. Вениамин Дорман
63. 21,9. Чёрный капитан. 1974. Олег Ленциус
64. 21,9. Берём всё на себя. 1981. Евгений Шерстобитов
65. 21,7. Иван Никулин – русский матрос. 1945. Игорь Савченко
66. 21,0. Олеко Дундич. 1958. Леонид Луков (копродукция)
67. 20,9. Пропавшая экспедиция. 1976. Вениамин Дорман
68. 20,8. Белый башлык. 1975. Владимир Савельев
69. 20,7. Ракеты не должны взлететь, 1965. Алексей Швачко, А. Тимонишин
70. 20,2. Победитель. 1976. Андрей Ладынин, Эдгар Ходжикян
71. 20,2. По волчьему следу. 1977. Валериу Гажиу
72. 20,0. Дети капитана Гранта. 1936. Владимир Вайншток
73. 20,0. Тринадцать. 1937. Михаил Ромм.
74. 20,0. Остров сокровищ. 1938. Владимир Вайншток
75. 20,0. Васёк Трубачёв и его товарищи. 1956. Илья Фрэз.
76. 20,0. Отряд Трубачёва сражается. 1957. Илья Фрэз.
77. 20.0. Лично известен. 1958. Эразм Карамян, Степан Кеворков
78. 20,0. Хождение за три моря. 1958. Х.А. Аббас, В. Пронин (копродукция)
79. 19,9. Мировой парень. 1972. Юрий Дубровин
80. 19,9. И на камнях растут деревья. 1985. Станислав Ростоцкий, Кнут Андерсен (копродукция)
81. 19,7. Гибель Чёрного консула. 1971. Камиль Ярматов
82. 19,3. Узники Бомона. 1971. Юрий Лысенко
83. 19,1. Русь изначальная. 1986. Геннадий Васильев
84. 19,0. Мексиканец. 1956. Владимир Каплуновский
85. 19,0. Кочубей. 1958. Юрий Озеров
86. 19,0. Золотой эшелон. 1959. Илья Гурин
87. 19,0. Золотая речка. 1977. Вениамин Дорман
88. 18,7. Армия «Трясогузки». 1965. Александр Лейманис

89. 18,6. Он убивать не хотел. 1967. Георгий Шенгелая
90. 18,3. Заложник. 1984. Юнус Юсупов
91. 18,0. Десятый шаг. 1967. Виктор Ивченко
92. 18,0. Остров сокровищ. 1972. Евгений Фридман
93. 17,9. Константин Заслонов. 1949. В. Корш-Саблин, А. Файнциммер
94. 17,9. Город принял. 1980. Вячеслав Максаков
95. 17,9. Право на выстрел. 1982. Виктор Живолуб
96. 17,8. Последний подвиг Камо. 1974. С. Кеворков, Г. Мелик-Авакян
97. 17,5. Пятнадцатилетний капитан. 1946. Василий Журавлев
98. 17,2. Майя из Цхнети. 1960. Резо Чхеидзе
99. 17,2. Измена. 1967. Тахир Сабиров.
100. 17,1. Тачанка с юга. 1978. Евгений Шерстобитов
101. 17,0. Если завтра война. 1938. Ефим Дзиган и др.
102. 17,0. Таинственный остров. 1941. Эдуард Пенцлин.
103. 17,0. Горячие тропы. 1972. Юлдаш Агзамов
104. 16,9. Последний гайдук. 1973. Валериу Гажиу
105. 16,8. Белый взрыв. 1970. Станислав Говорухин
106. 16,8. Разоблачение. 1970. Тахир Сабиров
107. 16,5. Засада. 1970. Геннадий Базаров
108. 16,5. Бабек. 1980. Эльдар Кулиев
109. 16,4. В клешнях черного рака. 1976. Александр Лейманис
110. 16,4. Жизнь прекрасна 1980. Григорий Чухрай (копродукция).
111. 16,3. Сломанная подкова. 1974. Семен Аранович

Список самых кассовых советских фильмов в жанре сказки

1. 52,8. Приключения Али-Бабы и 40 разбойников. 1980. Латиф Файзиев (копродукция)
2. 40,0. Старик Хоттабыч. 1957. Геннадий Казанский.
3. 34,6. Руслан и Людмила. 1973. Александр Птушко
4. 32,9. Варвара краса – длинная коса. 1971. Александр Роу
5. 32,6. Вий. 1967. К. Ершов, Г. Кропачев, А. Птушко
6. 27,3. Садко. 1953. Александр Птушко
7. 26,8. Сказка о царе Салтане. 1967. Александр Птушко
8. 25,8. Огонь, вода и... медные трубы. 1969. Александр Роу
9. 23,2. Каменный цветок. 1946. Александр Птушко
10. 23,0. Три толстяка. 1966. Алексей Баталов и Иосиф Шапиро
11. 22,3. Алые паруса. 1961. Александр Птушко
12. 21,7. Каин XVIII. 1963. Надежда Кошеверова и Михаил Шапиро
13. 20,7. Золотые рога. 1973. Александр Роу
14. 20,0. Илья Муромец. 1956. Александр Птушко
15. 20,0. Сампо. 1959. Александр Птушко (копродукция)
16. 19,2. Василиса Прекрасная. 1940. Александр Роу
17. 19,1. Морозко. 1965. Александр Роу
18. 19,1. Рустам и Сухраб. 1973. Борис Кимягаров
19. 18,9. Новые сказки Шахерезады. 1987. Тахир Сабиров (копродукция)
20. 18,6. И ещё одна ночь Шахерезады. 1985. Тахир Сабиров
21. 18,3. Золушка. 1947. Надежда Кошеверова, Михаил Шапиро
22. 18,0. Финист – ясный сокол. 1976. Геннадий Васильев
23. 17,1. Сказание о Сиявуше. 1977. Борис Кимягаров
24. 17,0. Айболит-66. 1967. Ролан Быков
25. 16,3. Насреддин в Ходженте. 1960. Амо Бек-Назаров, Эразм Карамян
26. 15,5. Волшебная лампа Алладина. 1967. Борис Рыцарев
27. 14,4. Королевство кривых зеркал. 1963. Александр Роу

Список самых кассовых советских фильмов в жанре фантастики

1. 65,5. Человек – амфибия. 1962. В. Чеботарев, Г. Казанский
2. 32,3. Заклятие долины змей. 1988. Марек Пестрак (копродукция)
3. 20,8. Гиперболоид инженера Гарина. 1966. Александр Гинцбург
4. 20,7. Человек–невидимка 1985. Александр Захаров
5. 20,5. Через тернии к звёздам. 1981. Ричард Викторов
6. 20,0. Космический рейс. 1936. Василий Журавлев.
7. 20,0. Небо зовет. 1959. Александр Козырь, Михаил Карюков
8. 20,0. Планета бурь. 1962. Павел Клушанцев
9. 18,7. Завещание профессора Доуэля. 1984. Леонид Менакер
10. 18,0. Тайна вечной ночи. 1955. Дмитрий Васильев
11. 17,5. Его звали Роберт. 1967. Илья Ольшвангер
12. 17,5. Отель «У погибшего альпиниста». 1980. Григорий Кроманов
13. 17,2. Крик дельфина. 1987. Алексей Салтыков

Список самых кассовых советских фильмов в жанре фильма-концерта

1. 25,7. Пришла и говорю. 1985. Наум Ардашников
2. 18,5. Арена смелых. 1953. Сергей Гуров и Юрий Озеров
3. 16,9. Большой концерт. 1951. Вера Строева
4. 16,5. Когда песня не кончается. 1965. Роман Тихомиров

Итак, кинопосещаемость в СССР не была величиной постоянной. К концу 1950-х кинопосещаемость составляла 16,5 кинопосещений в год (на одного жителя СССР). К концу 1960-х: 19,4–19,8 кинопосещений в год. К концу 1970-х: 16,5 кинопосещений в год. К концу 1980-х: 12-13 кинопосещений в год.

Таким образом, пик кинопосещаемости в СССР пришелся на 1960-е годы. Это подтверждается и числом фильмов, которые сумели преодолеть планку в 16 млн. зрителей за год демонстрации в кинозалах.

В 1930-х фильмов, которые сумели преодолеть планку в 16 млн. зрителей за год демонстрации в кинозалах, в СССР было 26; в 1940-х фильмов – 42; в 1950-х – 199; в 1960-х – 328; в 1970-х – 262; в 1980-х фильмов – 143 (то есть даже меньше, чем в 1950-е годы).

Что касается распределения тысячи самых популярных советских фильмов с 1950 по 1990 год, то здесь можно наблюдать следующее распределение по киностудиям:

«Мосфильм»: 412 фильмов, вошедших в тысячу самых кассовых советских фильмов (41,2%).

Киностудия им. Горького: 150 фильмов, вошедших в тысячу самых кассовых советских фильмов (15,0%).

«Ленфильм»: 124 фильма, вошедших в тысячу самых кассовых советских фильмов (12,5%).

Киностудия Довженко (Киевская к/с): 89 фильмов, вошедших в тысячу самых кассовых советских фильмов (8,9%)..

Одесская киностудия: 35 фильмов, вошедших в тысячу самых кассовых советских фильмов (3,5%).

«Беларусьфильм»: 33 фильма, вошедших в тысячу самых кассовых советских фильмов (3,3%).

Свердловская киностудия: 11 фильмов, вошедших в тысячу самых кассовых советских фильмов (1,1%).

Ялтинская киностудия: 3 фильма, вошедших в тысячу самых кассовых советских фильмов.

Итого: киностудии РСФСР выпустили на экраны СССР 715 фильмов, вошедших в тысячу самых кассовых советских фильмов (71,5%); киностудии УССР – 127 фильмов (12,7%); киностудия «Беларусьфильм» – 33 фильма (3,3%). Всего киностудии этих трех советских республик выпустили на экраны СССР 857 фильмов, вошедших в тысячу самых кассовых советских фильмов (85,7%).

Остальная часть популярных фильмов (125, то есть 12,5%) была снята на остальных 12-ти республиканских киностудиях. При этом: «Грузия-фильм»: 26 фильмов, вошедших в тысячу самых кассовых советских фильмов, Рижская киностудия: 25 фильмов, «Таджикфильм»: 15 фильмов, «Узбекфильм»: 14 фильмов, «Молдова-фильм»: 11 фильмов, «Казахфильм»: 8 фильмов, «Азербайджанфильм» и «Талинфильм»: по 7 фильмов.

Аутсайдерами были киностудии «Арменфильм», «Туркменфильм», «Киргизфильм» и Литовская студия. Они сумели снять только от одного («Киргизфильм») до пяти («Арменфильм) популярных дент…

Самые кассовые кинорежиссеры СССР

Далее указаны показатели только по фильмам, сумевшим войти в тысячу самых кассовых советских фильмов за все время существования СССР.

В список включены только те режиссеры, которые сумели снять не менее трех фильмов, вошедших в тысячу самых кассовых советских кинолент.

Всего в СССР (по 1991 год включительно) было выпущено на экраны более 7 тыс. полнометражных игровых фильмов, **поэтому в первую тысячу лидеров проката удалось войти только каждому седьмому фильму, сумевшему преодолеть барьер в 16 миллионов зрителей за первый год демонстрации.**

К сожалению, собранные данные нельзя считать полными, так как автору не удалось найти точных данных, к примеру, по прокату многих советских фильмов в 1920-х – 1960-х годах.

Список самых кассовых советских кинорежиссеров

В данном в списке: фамилия режиссера, название фильма, количество миллионов зрителей на в среднем на одну серию (если у фильма этих серий было несколько) за первый год демонстрации в кинотеатрах.

При этом в списках, как правило, указан не год производства того или иного фильма, а основной год его массвого кинопроката.

В списках указаны только фильмы, которые сумели в советском кинопрокате достичь порога более 16 млн. зрителей за первый год демонстрации в кинозалах, что и позволило им войти в список тысячи и одной самого кассовой советской киноленты.

В список включены только режиссеры, у которых в список тысячи и одного самого популярного советского фильма вошло не менее трех картин, набравших свыше 16 млн. зрителей.

1. Леонид Гайдай (1923-1993)

1. Бриллиантовая рука, 76,7.
2. Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика, 76,5.
3. Иван Васильевич меняет профессию, 60,7.
4. Спортлото-82, 55,2.
5. Не может быть!, 46,9.
6. Операция "Ы" и другие приключения Шурика, 39,6.
7. Двенадцать стульев, 39,3.
8. За спичками (сорежиссер), 34,3.
9. Совершенно серьёзно (сорежиссер), 23,6
10. Деловые люди, 23,1.
11. Опасно для жизни!, 20,5.

496,4 млн. зрителей

2. Эльдар Рязанов (1927-2015)
1. Служебный роман, 58,4.
2. Невероятные приключения итальянцев в России, 49,2.
3. Гусарская баллада, 48,6.
4. Карнавальная ночь, 45,6.
5. Девушка без адреса, 36,4.
6. Вокзал для двоих, 35,8.
7. Старики-разбойники, 31,5.
8. Дайте жалобную книгу, 29,9.
9. Берегись автомобиля, 29,0.
10. Гараж, 28,5.
11. Забытая мелодия для флейты, 26,0.
12. Зигзаг удачи, 23,8.
13. Совершенно серьёзно (сорежиссер), 23,6.
14. Жестокий романс, 22,0.

488,3 млн. зрителей

3. Иван Пырьев (1901-1968)
1. Кубанские казаки, 40,6.
2. Трактористы, 37,0.
3. Свинарка и пастух, 36,0.
4. Богатая невеста, 34,2.
5. Сказание о земле Сибирской, 33,8.
6. Испытание верности, 31,9.
7. Идиот, 31,0.
8. Любимая девушка, 28,0.
9. Братья Карамазовы, 26,6.
10. В шесть часов вечера после войны, 26,1.
11. Свет далекой звезды, 24,2.
12. Секретарь райкома, 24,0.
13. Наш общий друг, 22,4.
14. Белые ночи, 21,5.
15. Партийный билет, 20,0

437,3 млн. зрителей

4. Вениамин Дорман (1927-1988)
1. Ошибка резидента, 35,4.
2. Девичья весна. СССР, 34,3.
3. Похищение "Савойи, 32,7.
4. Судьба резидента, 28,7.
5. Штрафной удар, 25,6.
6. Лёгкая жизнь, 24,6.
7. Возвращение резидента, 23,9.
8. Земля, до востребования, 23,8.
9. Медный ангел, 22,0.
10. Пропавшая экспедиция, 20,9.
11.Ночное происшествие, 19,6.
12. Золотая речка, 19,0.

310,5 млн. зрителей

5. Сергей Герасимов (1906-1985)
1. Тихий Дон, 42,4.
2. Люди и звери, 39,1.
4. Молодая гвардия, 34,5.
4. Любить человека, 32,2.
5. Журналист, 27,5.
6. Юность Петра, 23,5.
7. Семеро смелых, 19,0
8. У озера, 18,9.
9. Сельский врач, 18,6.
10. Дочки-матери, 18,2.
11 . В начале славных дел, 16,9.
290,8 млн. зрителей

6. Алексей Салтыков (1934-1993)
1. Бабье царство, 49,6.
2. Возврата нет, 43,6.
3. Председатель, 32,6.
4. Семья Ивановых, 25,9.
5. Друг мой, Колька! (сорежиссер), 23,8.
6. Сибирячка, 23,3.
7. Полынь - трава горькая, 22,6.
8. Емельян Пугачёв, 19,6.
9. Крик дельфина, 16,5.
10. Директор, 16,4.
273,9 млн. зрителей

7. Александр Файнциммер (1906-1982)
1. Трактир на Пятницкой, 54,1.
2. Овод, 35,1.
3. Девушка с гитарой, 31,9.
4. Пятьдесят на пятьдесят, 31,9.
5. Без права на ошибку, 30,7.
6. Прощальная гастроль «Артиста», 28,9.
7. У них есть Родина (сорежиссер), 21,9.
8. Далеко на Западе, 21,4.
9. Константин Заслонов (сорежиссер), 17,9.
273,8 млн. зрителей

8. Владимир Басов (1923-1987)
1. Щит и меч, 57,1.
2. Битва в пути, 38,3.
3. Тишина, 30,0.
4. Жизнь прошла мимо, 27,5.
5. Школа мужества (сорежиссер), 27,2.
6. Случай на шахте восемь, 26,4.

7. Возвращение к жизни, 23,4.
8. Необыкновенное лето, 21,9.
9. Метель, 19,1.

270,9 млн. зрителей

9. Евгений Матвеев (1922-2003)

1. Судьба, 57,8.
2. Цыган, 55,6.
3. Любовь земная, 50,9.
4. Особо важное задание, 43,3.
5. Почтовый роман, 21,0.
6. Победа, 20,3.
7. Смертный враг, 20,1.

269,0 млн. зрителей

10. Станислав Ростоцкий (1922-2001)

1. А зори здесь тихие…, 66,0.
2. Доживём до понедельника, 31,0.
3. Дело было в Пенькове, 30,4.
4. На семи ветрах, 26,8.
5. Земля и люди, 24,2.
6. Эскадрон гусар летучих (сорежиссер), 23,6.
7. Белый Бим Чёрное ухо, 23,1.
8. И на камнях растут деревья (сорежиссер), 19,9.

245,0 млн. зрителей

11. Владимир Роговой (1923-1983)

1. Офицеры, 53,4.
2. Несовершеннолетние, 44,6.
3. Баламут, 39,3.
4. Женатый холостяк, 35,6.
5. Годен к нестроевой (сорежиссер), 27,9.
6. Горожане, 19,2.
7. Юнга Северного флота, 18,1.

238,1 млн. зрителей

12. Виктор Ивченко (1912-1972)

1. ЧП - Чрезвычайное происшествие, 47,4.
2. Судьба Марины (сорежиссер), 37,9.
3. Гадюка, 34,0.
4. Иванна, 30,2.
5. Серебряный тренер, 24,8.
6. Есть такой парень, 22,3.
7. Софья Грушко, 19,0.
8. Десятый шаг. 18,0

233,6 млн. зрителей

13. Алоиз Бренч (1929-1998)
1. Двойной капкан, 42,9.
2. Свет в конце тоннеля, 30,1.
3. Тройная проверка, 28,7.
4. 24-25" не возвращается (сорежиссер), 28,4.
5. Шах королеве бриллиантов, 24,4.
6. Когда дождь и ветер стучат в окно, 21,0.
7. Быть лишним, 18,6.
8. Ключи от рая. 17,6.
9. Подарки по телефону, 17,4.
229,1 млн. зрителей

14. Эдмонд Кеосаян (1936-1994)
1. Новые приключения неуловимых, 66,2.
2. Корона Российской империи, или Снова Неуловимые, 60,8.
3. Неуловимые мстители, 54,5.
4. Стряпуха, 30,0.
5. Когда наступает сентябрь, 16,9.
228,4 млн. зрителей

15. Надежда Кошеверова (1902-1989)
1. Осторожно, бабушка!, 40,3.
2. Укротительница тигров (сорежиссер), 36,7.
3. Медовый месяц, 26,5.
4. Шофер поневоле, 24,0.
5. Аринка (сорежиссер), 22,9.
6. Каин XVIII (сорежиссер), 21,7.
7. Сегодня - новый аттракцион, 18,8.
8. Весна в Москве (сорежиссер), 18,2.
9. Золушка (сорежиссер), 18,0.
227,1 млн. зрителей

16. Иосиф Хейфиц (1905-1995)
1. Единственная, 32,5.
2. Дорогой мой человек, 32,0.
3. Дело Румянцева, 31,8.
4. День счастья, 27,6.
5. Большая семья, 26,0.
6. Впервые замужем, 21,2.
7. Весна в Москве (сорежиссер), 18,2.
8. Дама с собачкой, 17,9.
9. Салют, Мария!, 17,1.
224,3 млн. зрителей

17. Виллен Азаров (1924-1978)
1. Путь в "Сатурн", 48,2.
2. Конец "Сатурна", 42,7.
3. Бой после победы, 35,4.

4. Взрослые дети, 28,7.
5. Неисправимый лгун, 27,8.
6. Это случилось в милиции, 22,6.
7. Зелёный огонёк, 17,4.
222,8 млн. зрителей

18. Александр Птушко (1900-1973)
1. Руслан и Людмила, 34,6.
2. Вий (сорежиссер), 32,6.
3. Садко, 27,3.
4. Сказка о царе Салтане, 26,8.
5. Каменный цветок, 23,2.
6. Алые паруса, 22,3.
7. Илья Муромец, 20,0.
8. Сампо. 1959, 20,0.
206,8 млн. зрителей

19. Михаил Ромм (1901-1971)
1. Убийство на улице Данте, 27,4.
2. Адмирал Ушаков, 26,0.
3. Корабли штурмуют бастионы, 26,0.
4. Секретная миссия, 24,2.
5. Девять дней одного года, 23,9.
6. Ленин в Октябре, 21,0.
7. Ленин в 1918 году, 21,0.
8. Тринадцать, 20,0.
9. Человек № 217, 17,2.
206,7 млн. зрителей

20. Татьяна Лукашевич (1905-1972)
1. Свадьба с приданым (сорежиссер), 45,3.
2. Анна Каренина, 34,7.
3. Учитель танцев, 27,9.
4. Слепой музыкант, 21,9.
5. Ход конём, 20,4.
6. Аттестат зрелости, 18,0.
7. Заре навстречу, 16,2.
8. Подкидыш, 16,1.
200,5 млн. зрителей

21. Самсон Самсонов (1921-2002)
1. Оптимистическая трагедия, 46,0.
2. Огненные вёрсты, 26,1.
3. За витриной универмага, 25,0.
4. Каждый вечер в одиннадцать, 24,5.
5. Одиноким предоставляется общежитие, 23,2.
6. Попрыгунья, 19,0.
7. Журавль в небе (сорежиссер), 17,8.

8. Танцплощадка, 16,2

197,8 млн. зрителей

22. Георгий Натансон (1921-2017)

1. Посол Советского Союза, 38,9.
2. Ещё раз про любовь, 36,7.
3. Всё остаётся людям, 23,7.
4. Старшая сестра, 22,5.
5. Повторная свадьба, 19,6.
6. Шумный день (сорежиссер), 18,2.
7. Палата, 18,2.
8. Валентин и Валентина, 16,9.

194,7 млн. зрителей

23. Владимир Чеботарёв (1921-2010)

1. Человек-амфибия (сорежиссер), 65,4.
2. Как Вас теперь называть? 36,2.
3. Крах, 25,0.
4. Алмазы для Марии (сорежиссер), 22,2.
5. Выстрел в спину, 22,1.
6. Дикий мёд, 21,5.

192,4 млн. зрителей

24. Георгий Данелия (1930-2019)

1. Афоня, 62,2.
2. Мимино, 24,4.
3. Серёжа (сорежиссер), 23,2.
4. Осенний марафон, 22,3.
5. Не горюй!, 20,2.
6. Я шагаю по Москве, 20,0.
7. Путь к причалу, 16,4.

188,7 млн. зрителей

25. Геннадий Казанский (1910-1983)

1. Человек-амфибия (сорежиссер), 65,4.
2. Старик Хоттабыч, 40,0.
3. Горячее сердце (сорежиссер), 25,4.
4. Музыканты одного полка (сорежиссер), 19,8.
5. Грешный ангел. 19,2.
6. Угол падения, 18,1.

187,9 млн. зрителей

26. Юрий Егоров (1920-1982)

1. Добровольцы, 26,6.
2. Море студёное, 25,2.
3. Простая история, 24,3.
4. Отцы и деды, 22,1.
5. Однажды, 20 лет спустя, 21,4.

6. Если ты прав..., 20,7.
7. Человек с другой стороны, 20,2.
8. За облаками – небо. 17,6.
178,1 млн. зрителей

27. Александр Митта
1. Экипаж, 71,1.
2. Сказ про то, как царь Пётр арапа женил, 35,9.
3. Москва, любовь моя, 29,2.
4. Друг мой, Колька! (сорежиссер), 23,8.
5. Точка, точка, запятая..., 16,8.
176,8 млн. зрителей

28. Леонид Луков (1909-1963)
1. Две жизни, 39,7.
2. Разные судьбы, 30,7.
3. Об этом забывать нельзя, 25,0.
4. Олеко Дундич, 21,0.
5. К новому берегу, 19,0.
6. Донецкие шахтёры, 18,9.
7. Большая жизнь, 18,6.
172,9 млн. зрителей

29. Владимир Венгеров (1920-1997)
1. Балтийское небо, 38,6.
2. Два капитана, 32,0.
3. Кортик (сорежиссер), 27,6.
4. Живой труп, 27,5.
5. Порожний рейс, 23,0.
6. Живой труп, 19,2
167,9 млн. зрителей

30. Александр Серый (1927-1988)
1. Джентльмены удачи, 65,0.
2. Ты - мне, я - тебе, 41,6.
3. Выстрел в тумане (сорежиссер), 28,6.
4. Берегите мужчин, 16,1.
5. Иностранка (сорежиссер), 16,4.
167,6 млн. зрителей

31. Владимир Меньшов (1939-2021)
1. Москва слезам не верит, 84,5.
2. Любовь и голуби, 44,5.
3. Розыгрыш, 33,8.
162,8 млн. зрителей

32. Исидор Анненский (1906-1977)
1. Матрос с «Кометы», 32,5.
2. Анна на шее, 31,9.
3. Екатерина Воронина, 27,8.
4. Первый троллейбус, 24,6.
5. Княжна Мери, 22,1.
6. Бессонная ночь. 20,3.
159,2 млн. зрителей

33. Юрий Озеров (1921-2001)
1. Освобождение, 40,0 (в среднем на одну серию киноэпопеи).
2. Солдаты свободы, 30,8 (в среднем на одну серию киноэпопеи).
3. Сын, 28,3.
4. Большая дорога, 22,1.
5. Кочубей, 19,0
6. Арена смелых (сорежиссер), 18,5.
158,7 млн. зрителей

34. Иван Лукинский (1906-1986)
1. Иван Бровкин на целине, 44,6.
2. Солдат Иван Бровкин, 40,3.
3. Взорванный ад, 26,5.
4. Деревенский детектив, 25,0.
5. Прыжок на заре, 22,1.
158,5 млн. зрителей

35. Григорий Чухрай (1921-2001)
1. Чистое небо, 41,3.
2. Баллада о солдате, 30,1.
3. Сорок первый, 25,1.
4. Жили-были старик со старухой, 25,1.
5. Трясина, 19,7.
6. Жизнь прекрасна, 16,4.
157,7 млн. зрителей

36. Александр Столпер (1907-1979)
1. Живые и мёртвые, 40,9.
2. Повесть о настоящем человеке, 34,4.
3. Трудное счастье, 31,1.
4. Дорога, 25,1.
5. Неповторимая весна, 24,1.
155,6 млн. зрителей

37. Ян Фрид (1908-2003)
1. Любовь Яровая, 46,4.
2. Зелёная карета, 30,9.
3. Двенадцатая ночь, 30,0.
4. Чужая беда, 24,7.

5. Прощание с Петербургом, 21,6.
153,6 млн. зрителей

38. Борис Дуров (1937-2007)
1. Пираты XX века, 87,6.
2. Не могу сказать "прощай", 34,6.
4. Повесть о чекисте (сорежиссер), 30,5.
152,7 млн. зрителей

39. Герберт Раппапорт (1908-1983)
1. Два билета на дневной сеанс, 35,3.
2. Круг, 29,0.
3. Черёмушки, 28,8.
4. Поддубенские частушки, 20,9.
5. Меня это не касается, 20,0.
6. Музыкальная история (сорежиссер), 17,9.
151,9 млн. зрителей

40. Андрей Тутышкин (1910-1971)
1. Свадьба в Малиновке, 74,6.
2. Мы с вами где-то встречались... (сорежиссер), 31,5.
3. Шельменко-денщик, 23,8.
4. К Чёрному морю, 20,8.
150,7 млн. зрителей

41. Владимир Петров (1896-1966)
1. Без вины виноватые, 28,9.
2. Петр Первый, 24,0.
3. Сталинградская битва, 21,6.
4. Спортивная честь, 20,3.
5. Накануне, 18,2.
6. Ревизор, 17,8.
7. Кутузов, 17,7.
148,5 млн. зрителей

42. Владимир Вайншток (1908-1978)
1. Всадник без головы, 68,5.
2. Вооружён и очень опасен, 39,2.
3. Дети капитана Гранта, 20,0.
4. Остров сокровищ, 20,0.
147,7 млн. зрителей

43. Константин Юдин (1896-1957)
1. Застава в горах, 44,8.
2. Смелые люди, 41,2.
3. Борец и клоун (сорежиссер), 22,1.
4. Близнецы, 20,0.
5. Сердца четырёх, 19,4.

147,5 млн. зрителей

44. Михаил Швейцер (1920-2000)
1. Воскресение, 34,1.
2. Золотой телёнок, 29,3.
3. Мичман Панин, 28,9.
4. Кортик (сорежиссер), 27,6.
5. Чужая родня, 24,9.
144,8 млн. зрителей

45. Владимир Фетин (1925-1981)
1. Полосатый рейс, 45,8.
2. Виринея, 34,6.
3. Донская повесть, 31,8.
4. Сладкая женщина, 31,3.
143,5 млн. зрителей

46. Юлий Райзман (1903-1994)
1. Странная женщина, 28,9.
2. Урок жизни. 1955, 25,1.
3. А если это любовь?, 22,6.
4. Коммунист, 22,3.
5. Кавалер Золотой Звезды, 21,5.
6. Твой современник, 21,2.
141,6 млн. зрителей

47. Александр Алов (1923-1983) и Владимир Наумов (1927-2021)
1. Тегеран-43, 47,5.
2. Павел Корчагин, 25,3.
3. Тревожная молодость, 24,4.
4. Берег, 24,4.
5. Бег, 19,7.
141,3 млн. зрителей

48. Николай Санишвили (1902-1995)
1. Заноза, 29,3.
2. Прерванная песня, 26,9.
3. Судьба женщины, 22,6.
4. Встреча в горах. 22,4.
5. Куклы смеются, 21,1.
6. Закон гор, 16,6.
138,9 млн. зрителей

49. Юрий Чулюкин (1929-1987)
1. Девчата, 34,8.
2. Поговорим, брат, 32,8.
3. Неподдающиеся, 31,3.
4. И на Тихом океане... 20,9.

5. Родины солдат. 18,9.
138,7 млн. зрителей

50. Николай Москаленко (1926–1974)
1. Русское поле, 56,2.
2. Молодые, 39,1.
3. Журавушка, 37,2.
132,5 млн. зрителей

51. Борис Григорьев (1935-2012)
1. Петровка, 38, 53,4.
2. Огарёва, 6, 33,4.
3. Пароль не нужен, 24,2.
4. Приступить к ликвидации, 23,2.
132,4 млн. зрителей

52. Александр Зархи (1908-1997)
1. Анна Каренина, 40,5.
2. Высота, 24,6.
3. Люди на мосту, 23,4.
4. Мой младший брат, 23,0.
5. Павлинка, 20,0.
131,5 млн. зрителей

53. Александр Лейманис (1913-1990)
1. Слуги дьявола, 33,6.
2. Армия Трясогузки снова в бою, 32,2.
3. Слуги дьявола на чертовой мельнице, 30,5.
4. Армия «Трясогузки», 18,7.
5. В клешнях черного рака, 16,4.
131,4 млн. зрителей

54. Василий Журавлев (1904-1987)
1. Черный бизнес, 29,8.
2. Человек в штатском, 26,3.
3. Космический рейс, 20,0.
4. Граница на замке, 19,0.
5. Морской характер. 18,5
6. Пятнадцатилетний капитан, 17,5.
131,1 млн. зрителей

55. Степан Пучинян (1927-2018)
1. Схватка, 32,0.
2. Повесть о чекисте (сорежиссер), 30,5.
3. Тайны мадам Вонг, 30,1.
4. Из жизни начальника уголовного розыска, 21,8.
5. День свадьбы придется уточнить, 16,7.
131,1 млн. зрителей

56. Григорий Александров (1903-1983)
1. Веселые ребята, 30,0.
2. Встреча на Эльбе, 24,2.
3. Цирк, 20,9.
4. Волга-Волга, 20,0.
5. Русский сувенир, 19,4.
6. Весна, 16,2.
130,7 млн. зрителей

57. Григорий Рошаль (1898-1983)
1. Сёстры, 42,5.
2. Восемнадцатый год, 33,0.
3. Вольница, 28,1.
4. Хмурое утро, 25,9.
129,5 млн. зрителей

58. Владимир Браун (1896-1957)
1. Максимка, 32,9.
2. Командир корабля, 28,3.
3. В мирные дни, 23,5.
4. Матрос Чижик, 23,2.
5. Мальва, 20,0.
127,9 млн. зрителей

59. Станислав Говорухин (1936-2018)
1. Десять негритят, 33,2.
3. Контрабанда, 28,4.
4. Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, 26,3.
5. День ангела. 18,0.
6. Белый взрыв. 16,8.
122,7 млн. зрителей

60. Николай Розанцев (1922-1980)
1. Государственный преступник, 39,5.
2. Крутые Горки, 24,4.
3. Развязка, 23,7.
4. Заговор послов, 17,8.
5. Еще не вечер, 16,2.
121,6 млн. зрителей

61. Евгений Карелов (1931-1977)
1. Третий тайм, 32,0.
2. Высокое звание (Я - Шаповалов Т.П.), 27,1.
3. Служили два товарища, 22,5.
4. Дети Дон-Кихота, 20,6.
5. Яша Топорков, 17,6.
120,2 млн. зрителей

62. Алексей Швачко (1901-1988)
1. Вдали от Родины, 41,9.
2. Разведчики (сорежиссер), 35,0.
3. Нина (сорежиссер), 21,6.
4. Ракеты не должны взлететь (сорежиссер). 20,7.
119,2 млн. зрителей

63. Тимофей Левчук (1912-1998)
1. Два года над пропастью, 30,6.
2. Калиновая Роща, 25,7.
3. Наследники, 25,4.
4. Киевлянка, 20,0.
5. Дума о Ковпаке (Набат). 18,4
119,1 млн. зрителей

64. Михаил Калатозов (1903-1973)
1. Верные друзья, 30,9.
2. Летят журавли, 28,3.
3. Валерий Чкалов, 20,0.
4. Вихри враждебные, 20,0.
5. Заговор обреченных, 19,2.
118,4 млн. зрителей

65. Сергей Бондарчук (1920-1994)
1. Они сражались за родину, 40,6 (в среднем на одну серию)
2. Судьба человека, 39,2.
3. Война и мир, 38,5. (в среднем на одну серию)
118,3 млн. зрителей

66. Александр Роу (1906-1973)
1. Варвара краса – длинная коса, 32,9.
2. Огонь, вода и... медные трубы, 25,8.
3. Золотые рога, 20,7.
4. Василиса Прекрасная, 19,2.
5. Морозко, 19,1.
117,7 млн. зрителей

67. Дмитрий Васильев (1900-1984)
1. Над Тиссой, 45,7.
2. Операция "Кобра", 34,6.
3. Тайна вечной ночи, 18,0.
4. Они шли на восток (сорежиссер), 16,8
115,1 млн. зрителей

68. Александр Иванов (1898-1984)
1. Поднятая целина, 30,1.
2. Звезда, 28,9.

3. Михайло Ломоносов, 19,5.
4. Сыновья, 18,6.
5. На границе, 18,0.
115,1 млн. зрителей

69. Татьяна Лиознова (1924-2011)
1. Евдокия, 34,4.
2. Карнавал, 30,4.
3. Три тополя на Плющихе, 26,0.
4. Рано утром, 17,2.
5. Им покоряется небо, 17,1.
115,1 млн. зрителей

70. Алексей Мишурин (1912-1982)
1. Годы молодые, 36,7.
2. Королева бензоколонки (сорежиссер), 34,3.
3. Спасите наши души, 22,3.
4. Звезда балета, 21,6.
114,9 млн. зрителей

71. Фёдор Филиппов (1911-1988)
1. Расплата, 26,3.
2. Грешница (сорежиссер), 23,8.
3. Хлеб и розы. 23,2.
4. Это сильнее меня, 21,9.
5. Поздняя ягоды, 18,6.
113,8 млн. зрителей

72. Владимир Корш-Саблин (1900-1974)
1. Красные листья, 33,1.
2. Первые испытания, 27,2.
3. Моя любовь, 19,2.
4. Константин Заслонов (сорежиссер), 17,9.
5. Москва-Генуя (сорежиссер), 16,3.
113,7 млн. зрителей

73. Игорь Гостев (1925-1994)
1. Европейская история, 29,6.
2. Фронт за линией фронта, 28,5.
3. Меченый атом, 27,7.
4. Фронт без флангов, 27,6.
113,4 млн. зрителей

74. Самвел Гаспаров (1938-2020)
1. Шестой, 24,7.
2. Забудьте слово "смерть", 24,2.
3. Ненависть, 24,0.
4. Хлеб, золото, наган, 22,9.

5. Свидетельство о бедности, 17,4.
113,2 млн. зрителей

75. Илья Фрэз (1909-1994)
1. Вам и не снилось, 26,1.
2. Это мы не проходили, 24,1.
3. Я Вас любил..., 21,5.
4. Васёк Трубачёв и его товарищи, 20,0.
5. Отряд Трубачёва сражается, 20,0.
111,7 млн. зрителей

76. Теодор Вульфович (1923-2004)
1. Крепкий орешек, 32,5.
2. Последний дюйм (сорежиссер), 25,0.
3. Товарищ генерал, 19,9.
4. Шествие золотых зверей, 17,2.
5. Улица Ньютона, дом 1, 17,0.
111,6 млн. зрителей

77. Анатолий Бобровский (1929-2007)
1. Черный принц, 30,7.
2. Человек без паспорта, 28,9.
3. Выстрел в тумане (сорежиссер), 28,6.
4. Возвращение «Святого Луки», 21,6.
109,8 млн. зрителей

78. Василий Шукшин (1929-1974)
1. Калина красная, 62,5.
2. Живёт такой парень, 27,0.
3. Печки-лавочки, 17,1.
106,6 млн. зрителей

79. Михаил Ершов (1924–2004)
1. Родная кровь, 34,9.
2. На пути в Берлин, 23,2.
3. Блокада, 27,7.
4. После свадьбы, 20,6.
106,4 млн. зрителей

80. Леонид Быков (1928-1979)
1. В бой идут одни "старики", 44,3.
2. Аты-баты, шли солдаты..., 35,8.
3. Зайчик", 25,1.
105,2 млн. зрителей

81. Михаил Туманишвили (1935-2010)
1. Одиночное плавание, 40,7.
2. Случай в квадрате 36-80, 33,1.

3. Ответный ход, 31,3.
105,1 млн. зрителей

82. Сергей Тарасов
1. Черная стрела, 29,8.
2. Стрелы Робин Гуда, 28,9.
3. Баллада о доблестном рыцаре Айвенго, 28,4.
4. Перехват, 17,3.
104,4 млн. зрителей

83. Алла Сурикова
1. Человек с бульвара Капуцинов, 44,3.
2. Будьте моим мужем..., 32,0.
3. Суета сует, 25,4.
101,7 млн. зрителей

84. Владимир Сухобоков (1910-1973)
1. Ночной патруль, 36,0.
2. Косолапый друг. 22,0.
3. Волки и овцы, 20,7.
4. На всякого мудреца довольно простоты (сорежиссер), 20,4.
99,1 млн. зрителей

85. Сергей Микаэлян (1923-2016)
1. Рейс-222, 35,3.
2. Влюблён по собственному желанию, 25,6.
3. Иду на грозу, 19,9.
4. Расскажи мне о себе, 18,3.
99,1 млн. зрителей

86. Исаак Шмарук (1910-1986)
1. Судьба Марины (сорежиссер), 37,9.
2. Без вести пропавший, 35,3.
3. Звёзды на крыльях, 25,5.
98,7 млн. зрителей

87. Леонид Менакер (1929-2012)
1. Молодая жена, 35,4.
2. Жаворонок (сорежиссер), 27,4.
3. Завещание профессора Доуэля, 18,7.
4. Не забудь... станция Луговая (сорежиссер) 16,9.
98,4 млн. зрителей

88. Василий Ордынский (1923-1985)
1. Сверстницы, 30,1.
2. Человек родился, 27,2.
3. Тучи над Борском, 22,7.
4. Красная площадь. 18,1

98,1 млн. зрителей

89. Борис Волчек (1905-1974)
1. Обвиняются в убийстве, 33,1.
2. Сотрудник ЧК, 32,1.
3. Командир счастливой «Щуки», 31,0.
96,2 млн. зрителей

90. Владимир Довгань (1929-2006)
1. Грозные ночи (сорежиссер), 25,8.
2. Сердце не прощает (сорежиссер), 25,6.
3. Трое суток после бессмертия, 24,7.
4. Гибель эскадры, 19,0.
95,1 млн. зрителей

91. Альберт Мкртчян (1926-2007)
1. Земля Санникова (сорежиссер), 41,1.
2. Опекун (сорежиссер), 31,8.
3. Лекарство против страха, 22,2.
95,1 млн. зрителей

92. Борис Барнет (1902-1965)
1. Аннушка, 28,9.
2. Подвиг разведчика, 22,7.
3. Борец и клоун (сорежиссер), 22,1.
4. Щедрое лето, 20,9.
94,6 млн. зрителей

93. Антон Тимонишин (1921–1969)
1. Их знали только в лицо, 1967. 43,8.
2. Эксперимент доктора Абста, 1969. 29,4.
3. Ракеты не должны взлететь (сорежиссер). 20,7.
93,9 млн. зрителей

94. Степан Кеворков (1903-1991)
1. Чрезвычайное поручение (сорежиссер), 30,8.
2. Взрыв после полуночи (сорежиссер), 23,9.
3. Лично известен. 1958 (сорежиссер), 20.0.
4. Последний подвиг Камо (сорежиссер), 17,8.
92,5 млн. зрителей

95. Юлий Карасик (1923–2005).
1. Шестое июля, 32,2.
2. Дикая собака Динго, 21,8.
3. Человек, которого я люблю, 18,7.
4. Ждите писем, 18,5.
91,2 млн. зрителей

96. Эразм Карамян (1912–1985)
1. Чрезвычайное поручение (сорежиссер), 30,8.
2. Взрыв после полуночи (сорежиссер), 23,9.
3. Лично известен. 1958 (сорежиссер), 20.0.
4. Насреддин в Ходженте. 1960 (сорежиссер), 16,3.
91,0 млн. зрителей

97. Григорий Липшиц (1911-1979)
1. Артист из Кохановки, 26,8.
2. Катя-Катюша, 26,6.
3. Ласточка, 20,0.
4. Месяц май, 17,4.
90,8 млн. зрителей

98. Семён Долидзе (1903-1983)
1. Стрекоза (сорежиссер), 26,9
2. Фатима, 26,8.
3. Встреча с прошлым, 20,5.
4. День последний, день первый, 16,4.
90,6 млн. зрителей

99. Виктор Иванов (1909-1981)
1. За двумя зайцами, 24,7.
2. Ключи от неба, 22,9.
3. Олекса Довбуш, 22,7.
4. Ни пуха, ни пера, 20,1.
90,4 млн. зрителей

100. Дамир Вятич–Бережных (1925–1993)
1. По тонкому льду,42,3.
2. Доктор Вера, 25,6.
3. Золото, 21,6.
89,5 млн. зрителей

101. Тахир Сабиров (1929-2002)
1. Новые сказки Шахерезады. 18,9.
2. И ещё одна ночь Шахерезады. 18,6.
3. Шахсенем и Гариб. 18,0.
4. Измена. 17,2.
5. Разолачение, 16,8.
89,5 млн. зрителей

102. Суламифь Цыбульник (1913-1996)
1. Инспектор уголовного розыска, 40,9.
2. Будни уголовного розыска, 27,3.
3. В мёртвой петле (сорежиссер), 21,1.
89,3 млн. зрителей

103. Сергей Сплошнов (1907-1979)
1. Любовью надо дорожить, 33,9.

2. Наши соседи, 27,4.
3. Теща, 27,4.
88,7 млн. зрителей

104. Михаил Чиаурели (1894-1974)
1. Падение Берлина, 36,2.
2. Незабываемый 1919-й год, 31,6.
3. Клятва, 20,8.
88,6 млн. зрителей

105. Пётр Тодоровский (1925-2013)
1. Интердевочка, 44,0.
2. Городской романс, 26,2.
3. Любимая женщина механика Гаврилова, 18,4.
88,6 млн. зрителей

106. Семён Туманов (1921–1973)
1. Ко мне, Мухтар!, 29,6.
2. Алёшкина любовь, 23,7.
3. Любовь Серафима Фролова, 19,1.
4. Николай Бауман, 16,2.
88,6 млн. зрителей

107. Генрих Оганисян (1918–1964)
1. Три плюс два, 35,0.
2. Девичья весна, 34,3 (сорежиссер)
3. Приключения Кроша, 19,2.
88,5 млн. зрителей

108. Виктор Трегубович (1935–1992)
1. Даурия, 49,6.
2. На войне как на войне, 22,4.
3. Трижды о любви, 16,4.
88,4 млн. зрителей

109. Владимир Краснопольский (1933-2022) и Валерий Усков
1. Неподсуден, 43,3.
2. Самый медленный поезд, 21,9.
3. Отец и сын, 20,9.
87,1 млн. зрителей

110. Ричард Викторов (1929-1983)
1. Переступи порог, 25,2.
2. Впереди крутой поворот, 24,9.
3. Через тернии к звёздам, 20,5.
4. Любимая, 16,5.
87,1 млн. зрителей

111. Константин Воинов (1918-1995)
1. Трое вышли из леса, 25,0.
2. Молодо-зелено, 23,6.
3. Женитьба Бальзаминова, 19,4.
4. Дача, 18,9.

86,9 млн. зрителей

112. Александр Гордон (1931-2020)
1. Двойной обгон, 26,6.
2. Схватка в пурге, 23,9.
3. Выкуп, 19,3.
4. Сергей Лазо, 16,3.
86,1 млн. зрителей

113. Вадим Дербенёв (1934-2016)
1. Тайна "Чёрных дроздов", 35,3.
2. Змеелов, 29,4.
3. Женщина в белом, 20,5.
85,2 млн. зрителей

114. Ролан Быков (1929-1998)
1. Семь нянек, 26,3.
2. Чучело, 23,7.
3. Автомобиль, скрипка и собака Клякса, 17,4.
4. Айболит-66, 17,0.
84,4 млн. зрителей

115. Николай Фигуровский (1923–2003)
1. Часы остановились в полночь. 1959. 34,8 млн. зрителей.
2. Дети партизана. 1954 (совм. с Л. Голубом). 25,0 млн. зрителей
3. Весенние грозы. 1960. 23,4 млн. зрителей.
83,2 млн. зрителей

116. Лев Голуб (1904-1994)
1. Девочка ищет отца, 35,4.
2. Дети партизана, 25,0.
3. Полонез Огинского, 22,2
82,6 млн. зрителей

117. Аркадий Кольцатый (1905–2002)
1. Таинственный монах, 37,6.
2. Старый знакомый (сорежиссер) 26,6.
3. Нет и да, 17,0.
81,2 млн. зрителей

118. Владимир Мотыль (1927-2010)
1. Белое солнце пустыни, 34,5.
2. Женя, Женечка и "катюша", 24,6.
3. Звезда пленительного счастья, 22,0.
81,1 млн. зрителей

119. Григорий Кроманов (1926-1984)
1. Последняя реликвия, 44,8.
2. Бриллианты для диктатуры пролетариата, 18,7.
3. Отель «У погибшего альпиниста», 17,5.
81,0 млн. зрителей

120. Илья Гурин (1922–1994)
1. Верьте мне, люди, 40,0.
2. Наши знакомые, 19,9.
3. Золотой эшелон, 19,0.
78,9 млн. зрителей

121. Григорий Козинцев (1905-1973)
1. Гамлет, 20,9.
3. Юность Максима (сорежиссер), 20,0.
4. Возвращение Максима (сорежиссер), 20,0.
2. Король Лир, 17,9.
78,8 млн. зрителей

122. Василий Пронин (1905-1966)
1. Казаки, 24,3.
2. Хождение за три моря (сорежиссер), 20,0.
3. Сын полка, 17,9.
4. Наш дом, 16,5.
78,7 млн. зрителей

123. Геннадий Полока (1930–2014)
1. Республика ШКИД, 32,6.
2. Один из нас, 27,8.
3. Одиножды один, 17,2.
77,6 млн. зрителей

124. Лев Кулиджанов (1924-2002)
1. Дом, в котором я живу (сорежиссер), 28,9.
2. Отчий дом, 25,2.
3. Когда деревья были большими, 21,0.
75,1 млн. зрителей

125. Генрих Габай (1923-2003)
1. Капитан «Старой черепахи» (сорежиссер), 27,6.
2. 49 дней, 26,1.
3. Зеленый фургон, 20,7.
74,4 млн. зрителей

126. Леонид Лейманис (1910–1974)
1. Эдгар и Кристина. 1967. 26,6 млн. зрителей.
2. Весенние заморозки. 1955. 23,6 млн. зрителей.
3. Меч и роза. СССР, 1960. 23,6 млн. зрителей.
73,8 млн. зрителей

127. Павел Любимов (1938-2010)
1. Женщины, 35,6.
2. Школьный вальс, 19,4.
4. Весенний призыв, 18,4.
73,4 млн. зрителей

128. Семён Тимошенко (1899-1958)
1. Запасной игрок, 29,2.
2. Небесный тихоход, 21,4.

3. Вратарь, 20,0.
70,6 млн. зрителей

129. Алексей Сахаров (1934-1999)
1. Коллеги, 35,0.
2. Случай с Полыниным, 18,3.
3. С весельем и отвагой, 16,9.
70,2 млн. зрителей

130. Никита Курихин (1922-1968)
1. Жаворонок (сорежиссер), 27,4.
2. Последний дюйм (сорежиссер), 25,0.
3. Не забудь… станция Луговая (сорежиссер) 16,9.
69,3 млн. зрителей

131. Андрей Фролов (1909-1967)
1. Доброе утро, 30,6.
2. Первая перчатка, 18,6.
3. Гость с Кубани, 18,0.
67,2 млн. зрителей

132. Гавриил Егиазаров (1916-1988)
1. Грешница (сорежиссер), 23,8.
2. Горячий снег, 22,9.
3. От зари до зари, 20,4.
67,1 млн. зрителей

133. Анатолий Вехотко (1930-2016)
1. О тех, кого помню и люблю (сорежиссер), 31,3.
2. Чужие здесь не ходят (сорежиссер), 18,1.
3. Разрешите взлет (сорежиссер), 17,3.
66,7 млн. зрителей

134. Роман Тихомиров (1915–1984)
1. Крепостная актриса, 31,8.
2. Пиковая дама, 18,2.
3. Когда песня не кончается, 16,5.
66,5 млн. зрителей

135. Сергей Юткевич (1904-1985)
1. Отелло, 24,1
2. Великий воин Албании Скандербег, 24,0
3. Человек с ружьем, 17,0.
65,1 млн. зрителей

136. Лев Мирский (1925-1996)
1. Это было в разведке, 24,2.
2. Карьера Димы Горина (сорежиссер), 20,8.
3. Утренние поезда (сорежиссер), 17,4.
62,4 млн. зрителей

137. Иосиф Шульман (1912–1990)
1. Человек не сдается, 22,7.
2. Нечаянная любовь, 19,5.
3. Чужое имя, 18,4.
60,6 млн. зрителей

138. Андрей Ладынин (1938–2011)
1. Версия полковника Зорина, 23,7.
2. Победитель, 20,2.
3. Пять минут страха, 16,3.
60,2 млн. зрителей

139. Ефим Дзиган (1898-1981)
1. Железный поток, 22,2.
2. Мы из Кронштадта, 19,6.
3. Если завтра война (сорежиссер), 17,0.
58,8 млн. зрителей

140. Валериу Гажиу (1938–2010)
1. Где ты, любовь?, 21,2.
2. По волчьему следу, 20,2.
3. Последний гайдук, 16,9.
58,3 млн. зрителей

141. Валентин Виноградов (1933–2011)
1. День, когда исполнятся 30 лет, 22,8.
2. Письма к живым, 18,2.
3. Земляки, 16,7.
57,7 млн. зрителей

142. Евгений Шерстобитов (1928–2008)
Берем все на себя, 21,9.
Поцелуй Чаниты, 17,9.
Тачанка с юга, 17,1.
56,9 млн. зрителей

143. Геннадий Васильев (1940–1999)
1. Новые приключения капитана Врунгеля, 19,4.
2. Русь изначальная, 19,1.
3. Финист – Ясный Сокол, 18,0.
56,5 млн. зрителей

144. Виктор Живолуб
1. Приказано взять живым, 20,1.
2. Право на выстрел, 17,9.
3. Бармен из «Золотого якоря», 17,2.
55,2 млн. зрителей

100 самых популярных телефильмов и сериалов СССР

12 стульев. 1976. Марк Захаров
31 июня. 1978. Леонид Квинихидзе.
Адъютант его превосходительства. 1969. Евгений Ташков
Американская трагедия. 1981. Марионас Гедрис.
Ах, водевиль, водевиль. 1979. Георгий Юнгвальд-Хилькевич.
Батальоны просят огня. 1985. Александр Боголюбов, Владимир Чеботарев.
Безымянная звезда. 1978. Михаил Козаков
Берегите женщин. 1981. Александр Полынников, Виктор Макаров
Благородный разбойник Владимир Дубровский. 1988.
Богач, бедняк. 1982. Арунас Жебрюнас.
Большая перемена. 1973. Алексей Коренев.
Бумбараш 1971. Николай Рашеев, Абрам Народицкий.
В поисках капитана Гранта. 1985. Станислав Говорухин.
Вариант «Омега». 1975. Антонис Воязос.
Вас вызывает Таймыр. 1970. Алексей Коренев
Вечный зов. 1973–1983. Владимир Краснопольский, Валерий Усков
Визит к Минотавру. 1987. Эльдор Уразбаев.
Возвращение Будулая. 1985. Александр Бланк.
Волшебный фонарь. 1976. Евгений Гинзбург
Вся королевская рать. 1971. Наум Ардашников, Александр Гуткович
Вызываем огонь на себя 1964. Сергей Колосов.
Гардемарины, вперед! 1987. Светлана Дружинина.
Гостья из будущего. 1984. Павел Арсенов.
Государственная граница. 1980-1988. Борис Степанов, Вячеслав Никифоров, Геннадий Иванов.
Д'Артаньян и три мушкетёра. 1978. Георгий Юнгвальд–Хилькевич
Два капитана. 1976. Евгений Карелов.
Джек Восмёркин – «американец». 1986. Евгений Татарский
Дневной поезд. 1976. Инесса Селезнева
Дни Турбиных 1976. Владимир Басов.
Долгая дорога в дюнах 1981. Алоиз Бренч.
Дуэнья. 1978. Михаил Григорьев
Жизнь Клима Самгина. 1988. Виктор Титов.
Здравствуйте, я ваш тетя. 1975. Виктор Титов.
Зеленый фургон. 1983. Александр Павловский.
Золотая мина. 1977. Евгений Татарский.
И это все о нем. 1978. Игорь Шатров.
Ирония судьбы, или С легким паром! 1975 (100 млн.)
Как закалялась сталь 1975. Николай Мащенко.
Капитан Немо. 1975. Василий Левин
Кортик. 1973. Николай Калинин
Красное и черное. 1976. Сергей Герасимов.
Крах инженера Гарина. 1973. Леонид Квинихидзе.
Кто поедет в Трускавец. 1977. Валерий Ахадов
Летучая мышь 1979. Ян Фрид.
Майор "Вихрь". 1967. Евгений Ташков

Маленькие трагедии. 1979. Михаил Швейцер
Мертвые души. 1984. Михаил Швейцер.
Место встречи изменить нельзя. 1979. Станислав Говорухин
Михайло Ломоносов. 1986. Александр Прошкин.
Мы, нижеподписавшиеся. 1981. Татьяна Лиознова
Мэри Поппинс, до свидания. 1983. Леонид Квинихидзе.
Небесные ласточки. 1976. Леонид Квинихидзе.
Николай Вавилов. 1990. Александр Прошкин.
О бедном гусаре замолвите слово. 1980. Эльдар Рязанов.
Обыкновенное чудо. 1978. Марк Захаров.
Овод. 1980. Николай Мащенко.
Опасный поворот. 1972. Владимир Басов
Операция «Трест». 1967. Сергей Колосов.
Открытая книга 1977. Виктор Титов.
Отпуск за свой счет. 1981. Виктор Титов.
Отцы и дети. 1983. Вячеслав Никифоров
Ошибка Тони Вендиса. 1981. Василе Брескану
По семейным обстоятельствам. 1977. Алексей Коренев
Подросток. 1983. Евгений Ташков
Покровские ворота. 1982. Михаил Козаков
Приключения Буратино. 1975. Леонид Нечаев.
Приключения Петрова и Васечкина, обыкновенные и невероятные. 1983. Владимир Алеников.
Приключения принца Флоризеля. 1979. Евгений Татарский.
Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна. 1982. Станислав Говорухин.
Приключения Электроника. 1979. Константин Бромберг.
Принцесса цирка. 1982. Светлана Дружинина.
Про Красную шапочку. 1977. Леонид Нечаев.
Противостояние. 1985. Семен Аранович.
Рафферти. 1980. Семен Аранович.
Рожденная революцией. 1974-1977. Григорий Кохан.
Семнадцать мгновений весны. 1973. Татьяна Лиознова
Семь стариков и одна девушка. 1968. Евгений Карелов.
Сердце Бонивура 1969. Марк Орлов.
Следствие ведут знатоки. 1971-1989. Вячеслав Бровкин, Юрий Кротенко, Виктор Турбин, Геннадий Павлов.
Собака на сене. 1977. Ян Фрид
Собачье сердце. 1988. Владимир Бортко.
Солнечный ветер. 1982. Ростислав Горяев.
Соломенная шляпка. 1974. Леонид Квинихидзе.
Старший сын 1975. Виталий Мельников.
Старый Новый год. 1980. Олег Ефремов, Наум Ардашников
Строговы. 1976. Владимир Венгеров.
Табачный капитан. 1972. Игорь Усов
ТАСС уполномочен заявить… 1984. Владимир Фокин.
Театр. 1978. Янис Стрейч
Тени исчезают в полдень. 1971. Владимир Краснопольский, Валерий Усков
Тот самый Мюнхгаузен. 1979. Марк Захаров

Трест, который лопнул. 1982. Александр Павловский
Трое в лодке, не считая собаки. 1979. Наум Бирман.
Угрюм-река. 1968. Ярополк Лапшин.
Формула любви. 1984. Марк Захаров
Хождение по мукам. 1977. Василий Ордынский
Цыган. 1979. Александр Бланк.
Чародеи 1982. Константин Бромберг.
Чисто английское убийство. 1974. Самсон Самсонов.
Шерлок Холмс и доктор Ватсон. 1979–1986. Игорь Масленников

Сколько миллионов зрителей посмотрело в СССР фильм «Броненосец «Потемкин»?

Довольно часто в прессе можно встретить поражающие воображение цифры колоссального зрительского успеха фильма Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин».

На самом деле в советском кинопрокате 1926-1927 годов «Броненосец «Потемкин» собрал значительно меньше зрителей, чем приключенческая лента «Мисс Менд» и мистическая мелодрама «Медвежья свадьба».

Вот точные кинопрокатные данные за 1926-1927 годы, приведенные а раритетном издании (Криницкий А.И. Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии // Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б.С. Ольхового. М.: Теа-кино-печать, 1929. С. 18):

«Броненосец Потемкин» в СССР просмотрен 2.100.000 зрителей; «Мисс Менд»—7.960.000; «Любовь втроем»—1.260.000 зрителей» (Криницкий, 1929: 18).

«Броненосец «Потемкин». СССР, 1925. Режиссер Сергей Эйзенштейн. Сценаристы Нина Агаджанова-Шутко, Сергей Эйзенштейн. Актеры: Александр Антонов, Владимир Барский, Григорий Александров, Иван Бобров и др. **В массовом кинопрокате – с 18 января 1926. 2,1 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Мисс Менд. СССР, 1926. Режиссеры Борис Барнет, Фёдор Оцеп. Сценаристы: Борис Барнет, Фёдор Оцеп, Василий Сахновский (по романам М. Шагинян). Актеры: Борис Барнет, Наталья Глан, Игорь Ильинский, Иван Коваль-Самборский, Сергей Комаров, Таня Мухина, Владимир Фогель и др. **В массовом кинопрокате – с 26 октября 1926. 8 млн. зрителей за первый год демонстрации** (правда, можно предположить, что в источнике 1929 года приводится цифра по совокупности всех трех серий этого фильма)**.**

Третья Мещанская / Любовь втроем. СССР, 1927. Режиссер Абрам Роом. Сценаристы Абрам Роом, Виктор Шкловский. Актеры: Николай Баталов, Людмила Семёнова, Владимир Фогель, Мария Яроцкая, Леонид Юренев и др. **В массовом кинопрокате – с 15 марта 1927. 1,3 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

К этому можно добавить, что по данным Р. Тейлора и А. Прохорова (Тейлор Р. Борис Шумяцкий и советское кино в 30-е годы: идеология как развлечение масс // Киноведческие записки. 1989. № 3. Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе оттепели. СПб.: Академический проект – ДНК, 2007. С. 51), фильм К. Эггерта «Медвежья свадьба» (1925) за первый год кинопроката собрал аудиторию вдвое больше «Броненосца «Потемкина», то есть примерно 4 млн. зрителей.

Медвежья свадьба. СССР, 1925. Режиссеры Константин Эггерт, Владимир Гардин. Сценаристы: Георгий Гребнер, Анатолий Луначарский (по мотивам новеллы Проспера Мериме «Локис»). Актеры: Константин Эггерт, Вера Малиновская, Наталья Розенель, Александра Карцева, Юрий Завадский и др. **В массовом кинопрокате – с 25 января 1926. 4 млн. зрителей за первый год демонстрации.**

Впрочем, ничего удивительного здесь нет – фильмы развлекательных жанров во многих случаях получают аудиторию, существенно превышающую аудиторию лент с идеологическим посылом…

Советские кассовые фильмы 1920-х годов: к вопросу о киностатистике

О советском кинематографе 1920-х годов за последние сто лет опубликовано огромное количество научной литературы – как в нашей стране, так и за рубежом. Вместе с тем, данные по показателям кинопроката советских фильмов 1920-х в этих публикациях либо отсутствуют вовсе, либо весьма скудны. К примеру, в течение многих лет мне не удавалось найти данных по посещаемости фильма «Броненосец «Потемкин», и только в этом году в одном из раритетных изданий (материалы Первого Всесоюзного партийного совещания по кинематографии) – я обнаружил, что этот знаменитый фильм Сергея Эйзенштейна за первый год демонстрации в кинозалах СССР посмотрело 2,1 млн. зрителей (Криницкий, 1929: 18).

Существует мнение, что нельзя сравнивать фильмы по кассовым сборам, поскольку это – величина переменчивая с течением лет, тогда как посещаемость – величина постоянная. Однако можно ли привести хоть один пример, когда в советские времена какой-то фильм был лидером по посещаемости, но при этом не был лидером по кассовым сборам (естественно, в пересчете на одну серию)?

Поэтому, я полагаю, что посещаемость и кассовые сборы тесно связаны между собой. И представить себе, что в какой-то конкретный период времени (например, год кинопроката) фильм лидировал по посещаемости, но не входил при этом в число лидеров по кассовым сборам, практически невозможно. Так что наиболее посещаемые советские фильмы, разумеется, одновременно входили в число наиболее «кассовых». Другое дело, что если данные по кинопосещаемости многих советских фильмов существуют, то данные по их кассовым сборам, как правило, недоступны.

Именно по этой причине статистические данные эксплуатационного отдела «Совкино» (Совкино, 1929) представляют особый интерес, так как они содержат конкретные цифры не только стоимости производства почти ста советских фильмов 1920-х, но и их кассовых сборов и процентов покрытия полной стоимости кинопроизводства прокатной суммой.

Плюс к этому в статистических данных, приведенных в материалах Первого Всесоюзного партсовещания по кинематографии (Криницкий, 1929: 18), отмечено, что знаменитый фильм «Броненосец Потемкин» в СССР просмотрен 2.100.000 зрителей; «Мисс Менд» — 7.960.000; «Любовь втроем» — 1.260.000 зрителей» (Криницкий, 1929: 18).

Опираясь на эти данные А. Криницкого (из которых, правда, трудно понять, приводятся ли цифры посещаемости фильма «Мисс Менд» из расчета на одну серию или на весь фильм в целом), я, во-первых, дополнил список «Совкино», а, во вторых, рассчитал число зрителей по приведенным в статистической таблице «Совкино» (1929) девяти десяткам советских фильмов 1920-х годов.

Разброс цен на кинобилеты в СССР 1920-х был довольно значительным – на сеансы для обычной аудитории — от 25 копеек до 2 рублей за один билет в зависимости от временного периода 1920-х годов, статуса города и кинотеатра, выходных, праздничных дней) и 5-10 копеек для аудитории

детских сеансов (Болтянский, 1929: 21, 214; Юсупова, 2016: 31 и др. источники).

С учетом того, что подавляющее большинство фильмов из списка «Совкино» (Совкино, 1929) и короткого списка, обнародованного в материалах Первого Всесоюзного партсовещания по кинематографии, **было предназначено для взрослой аудитории**, при расчете количества зрителей мной использовалось следующее соотношение, обнаруженное при сравнении этих двух источников.

Известный фильм А. Роома «Любовь втроем» («Третья мещанская»), по данным «Совкино», получил 116,1 тысяч рублей кассовой прибыли (Совкино, 1929), а, по данным, приведенным в докладе А. Криницкого Первом Всесоюзном партсовещании по кинематографии, тот же фильм по итогам первого года проката собрал аудиторию в 1,26 млн. зрителей (Криницкий, 1929: 18). Используя это соотношение между данными «Совкино» и А. Криницкого по фильму «Любовь втроем», удалось подсчитать примерное число зрителей и для других фильмов, кассовые сборы по которым указаны в справке «Совкино» (1929).

В итоге нами была составлена следующая таблица:

Сводные данные по кинопрокату советских фильмов 1920-х годов

№	**Название фильма**	**Жанр**	**Режиссер(ы)**	**Год выхода в массовый прокат**	**Кассовая выручка (в тыс. руб).**	**Примерное число зрителей (млн.)**
1	**Мисс Менд**	Приключ.	Ф. Оцеп, Б. Барнет	1926	?	8,0
2	**Поэт и царь**	Драма	В.Гардин, В.Червяков	1927	435,0	4,7
3	**Медвежья свадьба**	Мелодрама	К. Эггерт, В. Гардин	1926	?	4,0
4	**Человек из ресторана**	Драма	Я. Протазанов	1927	253,5	2,7
5	**Бабы рязанские**	Драма	О.Преображенская, И. Правов	1927	202,6	2,2
6	**Броненосец «Потемкин»**	Драма	С. Эйзенштейн	1926	?	2,1
7	**Капитанская дочка**	Драма	Ю. Тарич	1928	187,7	2,0
8	**Солистка его величества**	Мелодрама	М. Вернер	1927	175,2	2,0
9	**Ледяной дом**	Драма	К. Эггерт	1928	171,6	1,9
10	**Октябрь**	Драма	С. Эйзенштейн	1928	168,9	1,8
11	**Сорок первый**	Мелодрама	Я. Протазанов	1927	152,4	1,7
12	**Ася**	Мелодрама	А. Ивановский	1928	152,2	1,6
13	**Союз Великого дела (СВД)**	Драма	Г. Козинцев, Л. Трауберг	1927	150,5	1,6
14	**Земля в плену**	Драма	Ф. Оцеп	1928	149,2	1,6
15	**Девушка с коробкой**	Комедия	Б. Барнет	1928	142,2	1,5
16	**Булат-Батыр**	Драма	Ю. Тарич	1928	140,2	1,5
17	**Бэла**	Мелодрама	В. Барский	1927	138,6	1,5
18	**Белый орел**	Драма	Я. Протазанов	1928	137,8	1,5
19	**Княжна Мэри**	Мелодрама	В. Барский	1927	137,7	1,5
20	**Победа женщины**	Мелодрама	Ю. Желябужский	1927	137,7	1,5
21	**Кто ты такой**	Драма	Ю. Желябужский	1927	136,3	1,5
22	**Поцелуй Мери Пикфорд**	Комедия	С. Комаров	1927	131,8	1,4
23	**Водоворот**	Драма	П. Петров-Бытов	1927	131,1	1,4
24	**Тарас Трясило**	Драма	П. Чардынин	1927	131,0	1,4
25	**Пурга**	Драма	Ч. Сабинский	1927	130,2	1,4
26	**Два друга, модель и подруга**	Комедия	А. Попов	1928	129,7	1,4
27	**Кастусь Калиновский**	Драма	В. Гардин	1928	127,3	1,4
28	**Чашка чая**	Комедия	Н. Шпиковский	1927	126,0	1,4
29	**Лесная быль**	Приключ.	Ю. Тарич	1926	122,7	1,3
30	**Жена**	Мелодрама	М. Доронин	1927	117,4	1,3
31	**Парижский сапожник**	Мелодрама	Ф. Эрмлер	1928	117,4	1,3
32	**Узел**	Драма	В. Широков	1927	117,2	1,3
33	**Спартак**	Драма	Э. Мухсин-Бей	1926/28	116,7	1,3

34	**Любовь втроем (Третья Мещанская)**	Мелодрама	А. Роом	1927	116,1	1,26
35	**Яд**	Детектив	Е. Иванов-Барков	1927	115,2	1,2
36	**Аня**	Драма	О.Преображенская, И. Правов	1927	114,3	1,2
37	**Потомок Чингис-хана**	Драма	В. Пудовкин	1928	113,4	1,2
38	**Проститутка**	Драма	О. Фрелих	1927	112,8	1,2
39	**Зарэ**	Драма	А. Бек-Назаров, А. Даниелян	1927	111,0	1,2
40	**Сорочинская ярмарка**	Комедия	Г. Гричер-Чериковер	1927	109,2	1,2
41	**Мой сын**	Мелодрама	Е. Червяков	1928	107,2	1,2
42	**Конец Санкт-Петербурга**	Драма	В. Пудовкин	1927	105,6	1,1
43	**Отец Сергий**	Мелодрама	Я. Протазанов	1918	103,0	1,1
44	**Гюлли**	Мелодрама	Л. Пуш, Н. Шенгелая	1927	101,9	1,1
45	**Ухабы**	Мелодрама	А. Роом	1928	101,5	1,1
46	**Такая женщина (Чужая)**	Мелодрама	К. Эггерт	1927	99,4	1,0
47	**На рельсах**	Мелодрама	И. Худолеев, А. Иванов	1927	94,8	1,0
48	**Саламандра**	Драма	Г. Рошаль	1928	94,1	1,0
49	**Дон Диего и Пелагея**	Комедия	Я. Протазанов	1928	90,0	1,0
50	**Сумка дипкурьера**	Приключ.	А. Довженко	1927	86,4	0,9
51	**Шакалы Равата**	Драма	К. Гертель	1927	83,5	0,9
52	**Вторая жена**	Мелодрама	М. Доронин	1927	83,3	0,9
53	**Из-под сводов мечети**	Драма	К. Гертель	1928	80,7	0,9
54	**Турбина №3**	Драма	С. Тимошенко	1927	77,0	0,8
55	**Седьмой спутник**	Драма	В. Касьянов	1928	75,3	0,8
56	**Кафе Фанкони**	Драма	М. Капчинский	1927	74,5	0,8
57	**Два броневика**	Драма	С. Тимошенко	1928	72,6	0,8
58	**Кукла с миллионами**	Комедия	С. Комаров	1928	71,0	0,8
59	**Сар-Пигэ**	Драма	О. Фрелих	1927	71,0	0,8
60	**Дом в сугробах**	Драма	Ф. Эрмлер	1928	70,6	0,8
61	**Два охотника**	Притча	А. Цуцунава	1927	70,0	0,8
62	**Хас-Пуш**	Драма	А. Бек-Назаров	1928	68,6	0,7
63	**Право на жизнь**	Драма	П. Петров-Бытов	1928	66,1	0,7
64	**Девушка с далекой реки**	Драма	Е. Червяков	1928	65,2	0,7
65	**Злой дух**	Мелодрама	М. Геловани, П. Бархударян	1927	64,2	0,7
66	**Максим Максимыч**	Драма	В. Барский	1927	63,3	0,7
67	**Норд-Ост**	Драма	Ч. Сабинский	1928	61,6	0,7
68	**Северная любовь**	Драма	А. Ивановский	1928	60,4	0,6
69	**Знойный принц**	Комедия	В. Шмидтгоф-Лебедев, А. Богданов	1928	60,2	0,6
70	**Крепыш**	Драма	П. Малахов	1926	57,6	0,6
71	**Третья жена муллы**	Мелодрама	В. Висковский, Ю. Музыкант	1928	57,6	0,6
72	**Ордер на арест**	Драма	Г. Тасин	1927	56,3	0,6
73	**Москва в Октябре**	Драма	Б. Барнет	1927	56,0	0,6
74	**Шор и Шоршор**	Комедия	А. Бек-Назаров, А. Даниелян	1927	55,9	0,6
75	**Кружева**	Драма	С. Юткевич	1928	53,1	0,6
76	**В большом городе**	Мелодрама	М. Авербах, М. Донской	1928	52,6	0,6
77	**Чадра**	Драма	М. Авербах	1927	50,0	0,5
78	**Знак Зорро на селе**	Комедия	Б. Лагунов, Б. Никифоров	1927	48,9	0,5
79	**Сторона лесная**	Драма	Г. Кроль	1928	48,7	0,5
80	**Степные огни**	Драма	Г. Лемберг	1926	46,8	0,5
81	**Не все коту масленица**	Драма	К. Гертель	1926	45,5	0,5
82	**Тревога (Катастрофа)**	Драма	А. Усольцев-Гарф, Е. Петров	1928	44,3	0,5
83	**Братишка**	Комедия	Г. Козинцев, Л. Трауберг	1927	42,6	0,5
84	**Смеется жизнь**	Драма	А. Усольцев-Гарф	1928	41,2	0,4
85	**Митя**	Комедия	Н. Охлопков	1927	41,1	0,4
86	**Танька-трактирщица**	Драма	Б. Светозаров	1929	41,0	0,4
87	**Прыжок**	Драма	Э. Иогансон	1928	37,3	0,4
88	**Ваша знакомая (Журналистка)**	Мелодрама	Л. Кулешов	1927	32,5	0,3
89	**Хромой барин**	Драма	К. Эггерт	1929	29,5	0,3
90	**Китайская мельница**	Комедия	А. Левшин	1928	27,7	0,3
91	**Счастливый червонец**	Драма	А. Дмитриев	1928	27,1	0,3
92	**Иван да Марья**	Комедия	В. Широков	1928	25,3	0,3
93	**Хабу**	Драма	В. Висковский	1928	24,7	0,3

94	**Герой домны**	Драма	Е. Иванов-Барков	1929	18,1	0,2
95	**Мятеж**	Драма	С. Тимошенко	1928	16,4	0,2
96	**Василисина победа**	Драма	Л. Молчанов	1928	5,2	0,05

Составитель таблицы «Сводные данные по кинопрокату советских фильмов 1920-х годов» — киновед Александр Федоров, 2022

Источник цифр кассовых сборов: Статистика эксплуатационного отдела «Совкино» (РГАЛИ, фонд 645, оп. 1, № 369). Источник данных по зрительской аудитории фильмов «Мисс Менд», «Броненосец «Потемкин» и «Любовь втроем»: Криницкий А.И. Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии // Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б.С. Ольхового. М.: Теа-кино-печать, 1929. С. 18. Данные по фильму «Медвежья свадьба»: Тейлор Р. Борис Шумяцкий и советское кино в 30-е годы: идеология как развлечение масс // Киноведческие записки. 1989. № 3. Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе оттепели. СПб.: Академический проект – ДНК, 2007. С. 51.

Разумеется, данные этой таблицы, увы, далеки от полноты: они не содержат, к примеру, ни кассовых сборов, ни числа зрителей по таким признанным хитам советского кинопроката 1920-х годов, как «Аэлита», «Закройщик из Торжка», «Красные дьяволята» и др.

Однако они дают представление о том, что, вопреки не основанным на фактах расхожим мнениям, в первой десятке кассовых советских фильмов 1920-х годов из списка, приведенного выше в таблице, подавляющее число было снято в жанре драмы (7), плюс один приключенческий фильм и две мелодрамы. Правда, в определенной степени доминанту жанра драмы можно объяснить отсутствием статистических показателей по кассовым сборам и посещаемости таких популярных развлекательных фильмов, как «Аэлита», Закройщик из Торжка», «Красные дьяволята» и др.

При этом фильмам С. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» (6-е место) и «Октябрь» (10-е место) удалось опередить по кассовым сборам такие известные комедии, как «Девушка с коробкой» (15-е место), «Поцелуй Мери Пикфорд» (22-е место), «Два друга, модель и подруга» (26-е место), «Дон Диего и Пелагея» (49-е место), «Кукла с миллионами» (58-е место) и многие мелодрамы.

В то же время такие знаменитые фильмы 1920-х годов, как «Любовь втроем» («Третья Мещанская»), «Потомок Чингис-хана», «Конец Санкт-Петербурга» и «Сумка дипкурьера», исходя из показателей кассовых сборов и числа зрителей, оказались в диапазоне с 34-го по 50-е место.

Статистическая справка «Совкино» (Совкино, 1929) показывает также, что из девяти десятков советских фильмов 1920-х годов смогли окупить затраты и/или принести прибыль на производство 44 ленты (к этому добавляются еще «Мисс Менд», «Медвежья свадьба» и «Броненосец «Потемкин»). Среди убыточных фильмов (они были также не слишком популярны и у зрителей 1920-х годов) оказались, например, такие известные картины, как «Ваша знакомая» («Журналистка») Л. Кулешова, «Дом в сугробах» Ф. Эрмлера и «Кружева» С. Юткевича.

Любопытно, что, получив внушительные по советским меркам 1920-х кассовые сборы, из-за дороговизны своего производства оказались

убыточными такие знаменитые фильмы, как «Октябрь» С. Эйзенштейна (19% покрытия стоимости прокатной суммой), «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкина (58% покрытия стоимости прокатной суммой), «СВД» Г. Козинцева и Л. Трауберга (68% покрытия стоимости прокатной суммой), «Потомок Чингис-хана» В. Пудовкина (76% покрытия стоимости прокатной суммой).

Вместе с тем, не будем забывать, что в 1920-х годах советским фильмам приходилось испытывать в кинопрокате нешуточную конкуренцию с западной (прежде всего – голливудской) продукцией, но даже при таких сложных условиях проката фильмам «Мисс Менд», «Медвежья свадьба», «Поэт и царь» и «Человек из ресторана» удалось опередить по кассовым сборам и числу зрителей такие зарубежные хиты, как «Варьете», «Скарамуш» и «Три мушкетера».

Литература

Болтянский Г.М. Кино-справочник. М.: Теа-кино-печать, 1929. 491 с.

Криницкий А.И. Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии // Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б.С. Ольхового. М.: Теа-кино-печать, 1929. С. 18.

Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе оттепели. СПб.: Академический проект – ДНК, 2007. С. 51.

Тейлор Р. Борис Шумяцкий и советское кино в 30-е годы: идеология как развлечение масс // Киноведческие записки. 1989. № 3.

«Совкино». Сводка оборота по прокату фильмов. Статистика эксплуатационного отдела «Совкино». 1929. РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 369.

Юсупова Г.М. Кассовые феномены кинематографа 1920-х и легенда о «новом зрителе» // Киноведческие записки. 2013. № 102-103. С. 151-167.

Юсупова Г.М. «С большим материальным и художественным успехом…» Кассовые феномены популярного искусства 1920-х годов: Кино. Литература. Театр. М.: ГИИ, 2016. 268 с.

Сводка оборота по прокату фильмов
Статистика эксплуатационного отдела «Совкино» (1929)

Советские фильмы	Полная стоимость (руб.)	Валовая выручка (руб.)	% покрытия полной стоимости прокатной суммой
«Совкино», 1926-1927			
Не все коту масленица	36848	45554	76
Степные огни	28860	46782	119
Любовь втроем	51228	116077	170
Аня	83137	114340	103
Тревога	16533	44352	201
Братишка	36617	42593	87
Чашка чая	45934	126009	205
Турбина № 3	71264	77006	81
Кафе Фанкони	142322	74491	39
Союз великого дела (СВД)	164438	150516	68
Яд	108120	115247	80
На рельсах	68385	94802	104
Поэт и царь	265418	435015	123
Поцелуй Мери Пикфорд	78000	131856	125
1927-1928			
Ваша знакомая	70899	32524	34
Жена	49285	117359	178
Водоворот	78972	131079	124
Узел	50871	117250	173
Пурга	74812	130226	130
Бабы рязанские	74802	202599	212
Дом в сугробах	51108	70631	86
Два друга, модель и подруга	78118	129681	124
Северная любовь	S1206	60432	56
Ухабы	98655	101545	77
Парижский сапожник	67413	117373	130
Сторона лесная	73995	48743	49
Булат-Батыр	196157	140234	53
Октябрь	655899	168888	19
Девушка с далекой реки	99066	65194	49
Кружева	101957	53152	39

Знойный принц	54782	60188	82
Китайская мельница	60932	27725	32
Хабу	77636	24729	23
Иван да Марья	49239	25320	30
Третья жена муллы	55480	57557	77
Мой сын	75215	107219	105
Ася	105992	152208	107
Отец Сергий	—	103037	—
Капитанская дочка	307640	187678	45
Кастусь Калиновский	192579	127332	42

1928-1929

Два броневика	149316	72586	36
Право на жизнь	91935	66072	53
Седьмой спутник	95896	75348	59
Смеется жизнь	47068	41164	65
Танька-трактирщица	72878	40983	42
Норд-Ост	90236	61647	67
Прыжок	58762	37265	47
Герой домны	106312	18075	12
Мятеж	12248	16396	10

Межрабпом
1926-1927

Сорок первый	86082	152431	123
Девушка с коробкой	57407	142252	173
Победа женщины	90540	137702	106
Человек из ресторана	146948	253460	120

1927-1928

Такая женщина (Чужая)	89555	99375	77
Москва в Октябре	101056	55971	38
Кто ты такой	95192	136269	106
Конец Санкт-Петербурга	127182	105605	58
Дон Диего и Пелагея	52176	90020	120
Земля в плену	88774	149202	117
Ледяной дом	285825	171580	42
Счастливый червонец	54996	27057	30
Родился человек	—	—	70
Дом на Трубной		—	58

1928-1929

Белый орел	177611	137854	54
Потомок Чингисхана	103636	113416	76
Хромой барин	—	29522	—
Кукла с миллионами	—	70959	—
Саламандра	171581	94094	38

Госвоенкино

Солистка его величества	118330	175208	103
Крепыш	34275	57567	117

	Госкинпром Грузии		
Княжна Мери	69353	137671	139
Бэла	67877	138650	143
Два охотника	69738	69959	90
Гюлли	68639	101940	104
Максим Максимыч	30745	63344	144
	ВУФКУ		
Тарас Трясило	95064	130986	139
Сорочинская ярмарка	49264	109232	156
Митя	41928	41082	89
Ордер на арест	48656	56260	103
Сумка дипкурьера	39688	86450	163
Спартак	43790	116705	200
	Арменкино		
Зарэ	60412	110972	128
Шор и Шоршор	28987	55879	135
Злой дух	37766	64239	119
Хас-пуш	—	68582	—
	Узбекгоскино		
Вторая жена	48056	83264	121
Шакалы Равата	73455	83463	85
Чадра	32896	48980	104
Из-под сводов мечети	93030	80690	68
	Белгоскино		
Проститутка	36364	112783	217
Лесная быль	83059	122694	103
В большом городе	28550	52647	129
	Трудкино		
Знак Зорро на селе	12279	48868	298
	Чувашкино		
Сар-Пигэ	66321	71021	80
	Фильмы заграничного производства		
Скарамуш	21644	190991	662
Три мушкетера	25635	142321	416
Вторая жена	19262	138364	538
Варьете	21286	233391	767
Человек и ливрея	23000	93210	304
Жена статс-секретаря	16835	68634	305
Любовь и спорт	9618	22405	174
Мораль	16648	95114	433

(Источник: РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 369)

Коротко об авторе

Федоров Александр Викторович

Род. 4 ноября 1954

Окончил киноведческий факультет ВГИКа (1983), аспирантуру (1986) и докторантуру (1993) Института художественного образования Российской Академии образования (Москва). Доктор педагогических наук (1993): защитил диссертацию по кино/медиаобразованию в высшей школе. Профессор (1994), почетный работник высшего профессионального образования, почетный президент Ассоциации кинообразования и медиапедагогики России, главный редактор журнала «Медиаобразование» (с 2005), соредактор (русская версия, с 2020) журнала Comunicar (Испания), член Союза кинематографистов России (с 1984), Национальной Академии кинематографических искусств и наук России (с 2002), ФИПРЕССИ (FIPRESCI). Эксперт Аналитического центра при Правительстве РФ по проектам Комиссии при Президенте Российской Федерации по модернизации и технологическому развитию экономики России (с 2012), эксперт Министерства образования и науки РФ (с 2014 года).

Победитель всероссийского конкурса «Золотые имена высшей школы» 2018 в номинации «За вклад в науку и высшее образование». Лауреат международных конкурсов медиаисследований Национальной ассоциации исследователей масс-медиа (НАММИ) (2018, 2020, 2022), Лауреат международной «Невской премии» в области массовых коммуникаций и журналистики (2019). По данным РИНЦ — Российского индекса научного цитирования – занимает первое место в списке 100 самых цитируемых ученых в области массовой коммуникации, журналистики и СМИ (2020-2022).

24 сентября 2019 года профессор А.В. Федоров первым из российских деятелей медиакультуры и медиапедагогов получил почетную международную награду «Глобальная медиа и информационная грамотность — 2019» (Global Media and Information Literacy Award — 2019). Эта награда ежегодно присуждается при участии ЮНЕСКО за выдающиеся достижения и руководящую роль в области информации и медиа, исследователям медиакультуры, педагогам, творческим работникам, активистам, ассоциациям и другим группам, инновационным образом интегрирующим медиа и информационную грамотность в свою работу и связанные с ней мероприятия.

Лауреат премии Союза кинематографистов по кинокритике и киноведению (1983), премий (2001, 2017) и дипломов (2014, 2019) Гильдии киноведов и кинокритиков России, премий «За выдающийся вклад в развитие медиаобразования» (2007, 2016). Награжден Дипломом Министра культуры РФ «За большой вклад в сохранение духовно-культурного наследия России» (2008). Лауреат Всероссийских конкурсов «Лучшая книга по коммуникативным наукам и образованию» (1 место в номинации «Медиаобразование», 2009, 2010; 1 место в номинации «Межкультурная коммуникация», 2012), «Лучшая книга в области образования» Фонда развития отечественного образования (2004) и Российского государственного педагогического университета имени Герцена (2007).

Лауреат всероссийского конкурса ведущих научных школ РФ (2003-2005) по программе Президента РФ, всероссийского конкурса по Аналитической программе «Развитие научного потенциала высшей школы» (2006-2008) и по Федеральной целевой программе «Кадры» (2010-2013) Министерства образования и науки Российской Федерации. Руководитель многих проектов по научно-исследовательским грантам по гуманитарным наукам (по темам медиаобразования, медиакультуры и истории киноискусства): Российского научного фонда (2017-2019, 2022-2023), Российского гуманитарного научного фонда (1999-2012), Российского фонда фундаментальных исследований (2018-2022), Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства (2001-2002), Министерства образования России (1997-2000), Программы «Университеты России» (2002-2003), Центрально-Европейского университета (1998, 2006), Института Кеннана (2003, 2008), немецкого фонда DAAD (2000, 2005, 2010, 2014), Швейцарского научного фонда (2000), Фонда поддержки научных исследований Франции Foundation – Maison des science de l'homme (2002, 2009), ECA Alumni (2004), ИНО-Центр–МИОН: Межрегиональные исследования в общественных науках» (2004-2005) и др.

Автор свыше тридцати книг по проблемам российского и зарубежного киноискусства, теории, истории и методике медиаобразования. Публикуется по вопросам киноискусства и медиаобразования с 1978 года (свыше 500 статей в российских и зарубежных журналах). Печатался в научных сборниках, в журналах: «Alma Mater: Вестник высшей школы», «Вестник Российского гуманитарного научного фонда», «Высшее образование в России», «Инновации в образовании», «Телекоммуникации и информатизация образования», «Дистанционное и виртуальное обучение», «Искусство и образование», «Мир образования – образование в мире», «Школьные технологии», «Вестник института Кеннана в России», «США-Канада: экономика, политика, культура», «Педагогика», «Человек», «Специалист», «Перемена», «Медиатека», «Школьная библиотека», «Практическая психология», «Педагогическая диагностика», «Молодежь и общество», «Медиаобразование», «Экран», «Искусство кино», «Киномеханик», «Мнения», «Видео-Асс Премьер», «Видео-Асс экспресс», «Видеомагазин», «Встреча», «Мониторинг», «Журналистика и медиарынок», «Total DVD», «Про кино» (Москва), «Новини кіноекрана», «Кіно-Коло», «Медиакритика» (Украина), «Инновационные образовательные технологии» (Белоруссия»), «Кино» (Литва), *Audience* (США), Cineaste (США), *Film Threat* (США), *Russian Education and Society* (США), *Canadian Journal of Communication* (Канада), *Cinemaction* (Франция), *Panoramiques* (Франция), Educommunication (Бельгия), *International Research Forum on Children and Media* (Австралия), *Media i Skolen, Tilt* (Норвегия), *MERZ: Medien + Merziehung* (Германия), *Media Education Journal* (Шотландия), *Educational Media International (США), Thinking Classroom (Canada), Film International (UK), Comunicar (Spain)* и др.; в газетах «Арт-фонарь», «Культура», «Наше время», «Неделя», «Новая городская газета», «Учительская газета», «Экран и сцена», «СК-Новости», «Литературная газета», «Первое сентября», «Деловой экран» и др.

Неоднократно участвовал в работе зарубежных международных научных конференций по проблемам медиакультруы и медиаобразования (Женева, 1996, 2000; Париж, ЮНЕСКО – 1997, 2007, 2009; Сан-Паулу, 1998; Вена, ЮНЕСКО-1999; Салоники-1999, 2001; Торонто-2000; Лондон-2002; Монреаль, 2003; Балтимор, 2003; Будапешт, 2006; Прага, 2007; Грац, 2007; Мадрид, ООН-2008, Людвигсбург, 2010; Доха, 2010, 2013; Белград, 2012, Стамбул, 2013, Москва, 2010-2022, Братислава, 2016, 2017; Санкт-Петербург, 2021 и др.).

Занимался научно-исследовательской работой в области медиакультуры и медиаобразования в Центрально-Европейском (Будапешт, 1998, 2006) и Кассельском (Кассель, 2000) университетах, в университете Гумбольдта (Берлин, 2005), в университетах Майнца (2010) и Франкфурта (2014), в Центрально-Европейском университете (Будапешт, 1998, 2006) в Центрах медиаобразования Министерств образования Бельгии (Брюссель, 2001) и Франции (CLEMI, Париж, 2002, 2009), в Институте Кеннана (W.Wilson Center, Вашингтон, США, 2003), в Сорбонне (Париж, 2009). Был членом жюри (включая жюри ФИПРЕССИ) на международных фестивалях в Москве, Сочи, Оберхаузене, Орьяке, Монреале, Локарно и др. Выступал с докладом на слушаниях Совета Европы по вопросам Интернет и медиаобразования (Страсбург, 2002) на конференции Совета Европы по медиаграмотности (Грац, 2007) и всемирном Форуме ООН «Альянс цивилизаций» (Мадрид, 2008).

Библиография (книги А.В.Федорова):

«За» и «против»: Кино и школа. М., 1987.

Трудно быть молодым: Кино и школа. М., 1989.

Медиаобразование: история, теория и методика. Ростов, 2001.

Развитие медиакомпетентности и критического мышления студентов педагогического вуза. М., 2007.

On Media Education. Moscow, 2008.

Медиаобразование: вчера и сегодня. М., 2009.

Film Studies in the University Students' Audience: From Entertainment Genres to Art House. Moscow, 2013. 233 p.

Media Pedagogy in Russia. In *Enzyklopädie Erziehungswissenschaft Online (Medienpädagogik, Medienpädagogik international)*. Weinheim und Basel: Beltz Juventa, 2013.

Анализ аудиовизуальных медиатекстов. М.: Директ-Медиа, 2013. 182 с.

Западный экран: авторы и звезды (записки из прошлого века). М.: Директ-Медиа, 2013. 338 с.

Медиаобразование // Большая российская энциклопедия. Т. 17. М.: Большая российская энциклопедия, 2012. С. 480.

Медиаобразование будущих педагогов. М.: Директ-Медиа, 2013. 315 с.

Медиаобразование в зарубежных странах. М.: Директ-Медиа, 2013. 139 с.

Медиаобразование в педагогических вузах. М.: Директ-Медиа, 2013. 125 с.

Медиаобразование и медиаграмотность. М.: Директ-Медиа, 2013. 343 с.

Медиаобразование: вчера и сегодня. М.: Директ-Медиа, 2013. 233 с.

Медиаобразование: история, теория и методика. М.: Директ-Медиа, 2013. 708 с.

Медиаобразование: социологические опросы. М.: Директ-Медиа, 2013. 217 с.

Права ребенка и проблема насилия на российском экране. М.: Директ-Медиа, 2013. 406 с.

Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010). М.: Директ-Медиа, 2013. 230 с.

Экологическая тема в российском игровом киноискусстве звукового периода: проблемы и тенденции. М.: Директ-Медиа, 2013. 47 с.

Film studies in the university students' audience: from entertainment genres to art house. Moscow, 2014. 232 p.

Russia. In: Silverblatt, A. (Ed.). The Praeger Handbook of Media Literacy (Vol. 2). Santa Barbara, California and Oxford, England: Praeger, 2014, pp.918-929.

Массовое медиаобразование в СССР и России: основные этапы / Под ред. А.В. Федорова. М.: МОО «Информация для всех», 2014. 267 с.

Развитие медиакомпетентности и критического мышления студентов педагогического вуза. М.: Директ-медиа, 2014. 618 с.

Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. М.: Директ-медиа, 2014. 62 с.

Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2015). М., 2015. 221 с.

Media Literacy Education. Moscow, 2015. 577 p.

Медиаобразование: история и теория. М.: МОО "Информация для всех», 2015. 450 с.

Film Criticism. Moscow, 2015. 382 p.

Russia in the Mirror of the Western Screen. Moscow, 2015. 117 p.

100 самых популярных советских телефильмов и сериалов: мнения кинокритиков и зрителей. М., 2021. 146 с.

Кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики. М., 2016. 228 с.

Отечественный игровой кинематограф в зеркале советской кинокритики. М., 2016. 111 с.

Отражения: Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей. М., 2017. 389 с.

100 самых популярных советских телефильмов и сериалов: мнения кинокритиков и зрителей. М.: ОД «Информация для всех», 2021. 146 с. (pdf в свободном доступе): https://ifap.ru/library/book619.pdf

Польский альбом: заметки о кино. М.: МОО «Информация для всех», 2019. 75 с.

Рекордсмены запрещенного советского кино (1951–1991) в зеркале кинокритики и зрительских мнений. М., 2021. 120 с.

Советская кинофантастика в зеркале кинокритики и зрительских мнений. М., 2021. 170 с.

Трансформации образа западного мира на советском и российском экранах: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2016). М., 2016. 216 с.

Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010). М., 2010. 202 с.

Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. М., 2021. 1134 с.

Школа и вуз в зеркале западного и отечественного кинематографа. М., 2019. 398 с. (совместно с А. Левицкой, О. Горбатковой, И. Челышевой, Г. Михалевой Г.В., Е. Мурюкиной, Р. Сальным, А. Шаханской, Л. Селиверстовой).

Эволюция образа Белого движения в отечественном и зарубежном игровом кинематографе звукового периода. М., 2015. 120 с.

e-mail: 1954alex@mail.ru

Литература о А.В.Федорове:

Кириллова Н.Б. Медиакультура: от модерна – к постмодерну. М., 2005. С.397.

Корконосенко С.Г. Преподаем журналистику: Профессиональное и массовое медиаобразование: Учебное пособие. СПб., 2004. С.79-81.

Короченский А.П. Важный вклад в медиапедагогику // Медиаобразование. 2005. № 1. С.121-124.

Короченский А.П. Медиаобразование и журналистика на юге России // Юг России в прошлом и настоящем: история, экономика, культура. Белгород, 2006. Т.1. С.316-323.

[О книгах А.В.Федорова «Медиаобразование и медиаграмотность» и «Права ребенка и проблема насилия на российском экране»] // Кинопроцесс. 2005. № 1. С.173, 175].

Поличко Г.А. Киноязык, объясненный студенту. М., 2006. С.7.

Чудинова В.П. и др. Дети и библиотеки в меняющейся среде. М., 2004. С.155-165.

Янчевская Е. Из жизни на экран и обратно // Независимая газета. 2.09.2004.

Russian Teachers and Media Education. In: Newsletter on Children, Youth and Media in the World. 2005. N 1. http://www.nordicom.gu.se/cl/publ/letter.php

www.tu-ilmenau.de/fakmn/uploads/media/Russia-report_3.pdf

Burke, B.R. (2008). Media Literacy in the Digital Age Implications for Scholars and Students. In Communication Studies Today At the Crossroads of the Disciplines. Moscow, 2008. http://edu.of.ru/medialibrary/default.asp?ob_no=44535

Webs:

http://kinopressa.ru/library
https://www.kinoglaz.fr/index.php?page=fiche_personne&lang=ru_la&num=14550
https://www.researchgate.net/profile/Alexander_Fedorov/contributions
http://www.mediagram.ru
https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%91%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%92%D0%B8%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

Литература

Аб Е. А вы учитесь не смотреть, но видеть // Ленинградская правда. 9.02.1986.

Аб Е. История одного преступления // Советский экран. 1983. № 21. С. 7–9.

Абрамова Д. Переполох в больших Угородах // Советский экран. 1985. № 23. С. 8–9.

Абрамова Д. Ребята настоящие // Советский экран. 1979. № 11. С. 7.

Абрамова Д. Эхо войны // Советский экран. 1983. № 1. С. 7–8.

Агамалиев Ф. «Капкан для шакалов» // Спутник кинозрителя. 1986. № 6. С. 6.

Агамалиев Ф. «Тайны мадам Вонг» // Спутник кинозрителя. 1986. № 6. С. 9.

Агамалиев Ф. «Танцплощадка» // Спутник кинозрителя. 1986. № 6. С. 2–3.

Агамалиев Ф. Жажда свободы // Советский экран. 1980. № 19. С. 2-3.

Агапов Б. «Великое зарево» // Известия. 16.11.1938.

Агапов Б. Возвращение Максима // Известия. 28.11.1938.

Агишева Н. Механика счастья // Советский экран. 1986. № 1. С. 10.

Агишева Н. Поэзия комического // Искусство кино. 1979. № 12. С.45–52.

Агишева Н. Час платежа // Советский экран. 1984. № 4. С. 7.

Адамович Г. «Юность Максима» // Последние новости. 17.07.1936.

Айхенвальд Ю. «Я Вас любил...» // Искусство кино. 1968. № 1. С. 19.

Айхенвальд Ю. Настя из страны ЭОЛИС // Искусство кино. 1972. № 7. С. 25–31.

Акивис Д. У опасного порога // Советский экран. 1984. № 13. С.17.

Алейников М.Н. Яков Протазанов. М.: Искусство, 1961. 206 с.

Александров А. «Два бойца» // Труд. 21.09.1943.

Александров А. Стокгольм, 1920 // Советский экран. 1972. № 21. С. 5.

Александров Г. «Русский сувенир» // Советский экран. 1960. № 5. С. 10–11.

Александрова Н. Дебют молдавской киностудии // Советская культура. 25.04.1959.

Алексин А. Скачущий впереди // Советский экран. 1978. № 10. С. 6.

Алешичева Т. Девушка без адреса / Лучшие фильмы на свете. «Тот, кто тебя понимает и рад тебе, недотепе»: критики о фильмах Рязанова // Афиша [Воздух]. 4.12.2015. https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/tot–kto–tebya–ponimaet–i–rad–tebe–nedotepe–kritiki–o–filmah–ryazanova/

Алперс Б. Возвращение Максима // Советское искусство. 1937. № 24.

Алперс Б. Комедия и героический жанр. 21.03.1936 // Алперс Б. Дневник кинокритика. 1928–1937. М.: Фонд Новое тысячелетие, 1995.

Алперс Б. Путевка в звуковое кино // Советское искусство. 28.05.1931.

Алянский Ю. Фильм века // Звезда. 1984. № 1.

Анастасьев А. Академик Дронов на экране // Искусство кино. 1963. № 12. С. 46-49.

Анашкин А. Успех. Окупаемость. Тираж // Искусство кино. 1967. № 4. С. 80-85.

Анашкин С. Парад диковин // Искусство кино. 1999. № 3. С. 114–124.
Андон В. Путешествие на «Молдова–фильм». Кишинев, 1968. 144 с.
Андреев Ф. Другом быть обязан // Советский экран. 1981. № 22. С. 2–3.
Андреев Ф. Звезда экрана // Спутник кинозрителя. 1974. № 10. С. 12-13.
Андреев Ф. Конец банды «Серого» // Советский экран. 1978. № 15. С. 2.
Андреев Ф. Рождение мечты // Советский экран. 1982. № 11. С. 6–7.
Андреев Ф. С помощью невероятного изменить очевидное // Советский Экран. 1984. № 18. С. 10–11.
Анисимов И. «Трактористы» // Правда. 4.06.1939.
Анисов С. Фильм о мужестве и героизме // Советская Белоруссия. 13.01.1959. С. 3.
Аннинский Л. Когда дождь и ветер стучат в окно // Спутник кинозрителя. 1968. № 7. С. 2-3.
Аннинский Л. Актер в режиссерском фильме // Актер в кино. М.: Искусство, 1976.
Аннинский Л. В качестве детектива // Советский экран. 1971. № 3. С. 2–3.
Аннинский Л. Глоток воды к сухарю // Искусство кино. 1963. № 11. С. 100-102.
Аннинский Л. Зеркало экрана. Минск: Высшая школа, 1977.
Аннинский Л. Золото // Спутник кинозрителя. 1970. № 5. С. 10.
Аннинский Л. Их кровью… // Искусство кино. 1973. № 1. С. 21–33.
Аннинский Л. Лев Толстой и мы с вами // Советский экран. 1966. № 22.
Аннинский Л. Не в этом дело, тятя! // Экран 1966–1967. М.: Искусство, 1967. С.98–104.
Аннинский Л. Обыкновенный свет // Искусство кино. 1975. № 11. С. 45–55.
Аннинский Л. Похвальное слово Викниксору, ценителю латыни // Экран 1967–1968. М.: Искусство, 1968. С.53–55.
Аннинский Л. Притихший вулкан / Мой любимый актер // М.: Искусство, 1988.
Аннинский Л. Санкт–Петербург – Нерчинск // // Советский экран. 1975. № 24. С. 2.
Аннинский Л. Три вспышки // Александр Алов. Владимир Наумов. М.: Искусство, 1989.
Аннинский Л. Хиросима—Москва. Балет да любовь // Советский экран. 1975. № 2. С. 9.
Аннинский Л. Шестидесятники и мы: Кинематограф, ставший и не ставший историей. М.: Киноцентр, 1991.
Аннинский Л. Такая любовь // Искусство кино. 1974. № 12. С. 15–20.
Аннинский Л. Пацаны хотят закурить // Кино. 1983. № 10.
Аннинский Л. Смысл красоты // Искусство кино. 1969. № 12. С. 45–52.
Аннинский Л. Пароль не нужен // Спутник кинозрителя. № 12. С. 2–4.
Анчаров, М. Добрые чудеса // Советский экран. 1961. № 15. С. 8–9.
Апенченко Ю. Трудно быть первым // Советский экран. 1972. № 21. С. 4–5.
Аркус Л. Дама с собачкой // Сеанс. 1993. №8. с. 54.
Аркус Л. Приключения белой вороны. Эволюция «школьного фильма» в советском кино // Сеанс. 2009. № 41–42.

Арлазоров М.С. Протазанов. М.: Искусство, 1973. 282 с.
Аронов А. Маленькие секреты больших «тайн» // Искусство кино. 1984. № 9. С. 37–42.
Аронов А. Отблеск надежды // Искусство кино. 1984. № 11. С. 51–60.
Аронов А. Столкновение // Искусство кино. 1983. № 9. С. 44–50.
Арсеньев А. Чему смеются куклы? // Советский экран. 1964. № 2. С. 14.
Асаркан А. «Небо со мной» // Спутник кинозрителя. 1975. № 2. С. 2–3.
Асаркан А. Братья–капитаны // Советский экран. 1974. № 5. С. 4–5.
Асаркан А. Быть лишним // Спутник кинозрителя. 1977. № 7. С.1.
Асаркан А. Журавль в небе… // Спутник кинозрителя. 1978. № 6. С. 4-5.
Асаркан А. Карточный домик // Советский экран. 1975. № 6. С. 5.
Асеев Н. Щорс и Боженко // Красная звезда. 5.03.1939.
Атаманова Н. «Кузнечик» // Спутник кинозрителя. 1979. № 5.
Атаманова Н. «Расписание на послезавтра» // Спутник кинозрителя. 1979. № 5.
Атаманова Н. «Ярославна – королева Франции» // Спутник кинозрителя. 1979. № 5.
Афанасьев И. «Калина красная» как отражение настоящего России // Time Out. 2019. http://www.timeout.ru/msk/artwork/366850/review
Ахтырский К. Без живых характеров // Искусство кино. 1959. № 5. С. 84-85.
Бабочкина Н. История убеждает // Искусство кино. 1961. № 5. С. 92–95.
Багаутдинов А., Кирпикова М. Дикий, дикий пляж // Colta.ru. 24.08.2018. https://www.colta.ru/articles/cinema/18915–dikiy–dikiy–plyazh
Багаутдинов А., Семенов М. Дом для хрусталя // Colta. 18.08.2017. https://www.colta.ru/articles/cinema/15706–dom–dlya–hrustalya
Багров П. Анненский Исидор Маркович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 25–28.
Багров П. Браун Владимир Александрович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 87–90.
Багров П. Портрет мариниста — К ретроспективе Владимира Брауна // Сеанс. 21.01.2021.
Багров П. Путевка на окраину // Невское время. 22.06.2002.
Багров П. Свой масштаб высоты. Александр Иванов: режиссер и мемуарист // Киноведческие записки. 2002. № 60.
Багров П. Фильмы «малой формы» и модель тоталитарного кино // Киноискусство и кинозрелище. Вопросы теории и истории кино. Часть 2. СПб: РИИИ, 2011.
Багров П. Человек–Ответ // Сеанс. 2006. № 27–28.
Багров П. Житие партийного художника // Сеанс. 2008. № 35–36.
Бакис С. «Королева бензоколонки» 29.06.2011. https://bakino.at.ua/publ/nikolaj_litus_aleksej_mishurin/quot_koroleva_benzokolonki_quot/17–1–0–25
Бакис С. «Русский сувенир». 2011. http://bakino.at.ua/publ/grigorij_aleksandrov/quot_russkij_suvenir_quot/43–1–0–64
Барабаш Э. Тонино счастье // Искусство кино. 1980. № 9. С. 47–54.
Баскаков В. Бессмертие // Искусство кино. 1978. № 8. С. 30–39.

Баскаков В. Черты кинопроцесса // Искусство кино. 1971. № 2. С. 19–29.
Баталов А., Кваснецкая М. Диалоги в антракте. М.: Искусство, 1975.
Бауман Е. "Закачался некрашенный пол..." // Советский экран. 1975. № 18.
Бауман Е. "Закачался некрашеный пол» // Советский экран. 1975. № 18.
Бауман Е. «Возвращение резидента» // Спутник кинозрителя. 1982. № 12. С. 12.
Бауман Е. Бюрократ, новатор и пара влюбленных в придачу // Экран 1966–1967. М.: Искусство, 1967. С.173–175.
Бауман Е. Время сквозь судьбы // Искусство кино. 1980. № 2. С. 38–47.
Бауман Е. Еще раз про любовь // Советский экран. 1978. № 15. С. 2–3.
Бауман Е. Испытание выигрышем // Искусство кино. 1969. № 1. С. 44-50.
Бауман Е. Судьбы человеческие – судьбы народные // Советский экран. 1966. № 9. С. 2-3.
Бауман Е. Счастья тонкая материя // Советский экран. 1986. № 5. С. 9–10.
Бауман Е. Чао–какао! // Советский экран. 1982. № 20. С. 6–7.
Бауман Е. Вот она — весёлая кинокомедия // Советская культура. 12.05.1959.
Бегак Б. Большие и маленькие // Искусство кино. 1948. № 4.
Бегак Б., Громов Ю. Большое искусство для маленьких. М.: Госкиноиздат, 1949.
Без вести пропавший // Советский экран. № 2. 1957. С. 9.
Безенкова М. Взгляд из XXI века: «Баллада о солдате» // Искусство кино. 2002. № 4.
Бейлин А. Актер–69 // Экран 1969–1970. М.: Искусство, 1970. С.76–81.
Бейлин Б. Когда-то телевизор был роскошью // Вести ФМ. 22.10.2015.
Беленький И. История кино. Киносъемки, кинопромышленность, киноискусство. М.: Альпина, 2019.
Белов Л. «Антиштамп» // Крокодил. 1974. № 15. С. 8-9.
Белова Л. «Дочки–матери». Неожиданный герой // Экран 1974–1975. М.: Искусство, 1976. С. 89–92.
Белова Л. Нерассказанные судьбы // Искусство кино. 1956. № 11. С. 52-59.
Бельская А. «Случай с Полыниным» // Вечерний Новосибирск. 1971.
Белявский М. «Выстрел» // Спутник кинозрителя. 1967. № 4. С. 13.
Белявский М. «Даурия» // Спутник кинозрителя. 1972. № 9.
Белявский М. «Не забудь… станция Луговая» // Спутник кинозрителя. 1967. № 4. С. 1–3.
Белявский М. Взрыв после полуночи // Спутник кинозрителя. 1969. № 11. С.2-3.
Белявский М. Чудак из пятого «Б» // Спутник кинозрителя. 1973. № 9.
Белявский М. «Ветер» // Советский экран. 1959. № 1.
Белявский М., Эрштрем А. «Три тополя на Плющихе» // Спутник кинозрителя. 1968. № 6. С. 1–2.
Беляева Г., Михайлин В. «По приютам я с детства скитался»: Перековка беспризорников в советском кино // Отечественные записки. 2014. № 2 (59).
Бердяев Н.А. Судьба человека в современном мире // Новый мир. 1990. № 1. С. 207-232.

Березницкий Я. Олег Табаков крупным планом // Искусство кино. 1963. № 1.
Березницкий Я. Он, она, «Интурист» и авиация // Советский экран. 1975. № 8. С. 9.
Березницкий Я. Ради жизни на земле // Искусство кино. 1964. № 3
Березницкий Я. Уроки «Шумного дня» // Искусство кино. 1961. № 3. С. 74–77.
Берман Б. «Как стать звездой» // Спутник кинозрителя. 1987. № 7. С. 1–3.
Берман Б. Заморочки в стиле рок // Советский экран. 1989. № 11.
Берман Б. Из городского фольклора // Искусство кино. 1984. № 9. С. 29–36.
Берман Б. Мальчик Флера стреляет в Гитлера // Московские новости. 21,07.1985.
Бермонт Е. «Неуловимый Ян» // Крокодил. 1943. № 24. С. 6.
Бернштейн А.Я. Михаил Геловани. М.: Киноцентр, 1991. 48 с.
Бетолло О. «Над Тиссой» // Вечерний Новосибирск. 14.01.1959.
Билинкис Я. Без доверия к Толстому // Искусство кино. № 11. С. 97–99.
Бин И. Первый советский фильм-катастрофа// Актеры советского и российского кино. 2003. http://rusactors.ru/film/1/713-prosit-posadki/
Блейман М. Високосный год // Советский экран. 1962. № 3.
Блейман М. Как в кино // Советский экран. 1964. № 10. С. 14.
Блейман М. Наконец комедия // Советский экран. 1959. № 10. С. 6–7.
Блейман М. Подробно о подробностях // Советская культура. 11.11.1969.
Блейман М. Просчет // Искусство кино. 1968. С. 54–55.
Блейман М. Режиссура – это профессия // Советский экран. 1966. № 7. С. 5.
Блейман М. Спор, решенный историей // Советский экран. 1968. № 4. С. 6-7.
Блейман М. Стиль, отвечающий теме // Искусство кино. 1971. № 4. С. 110–122.
Блейман М. Удача ли это, джентльмены? // Искусство кино. 1972. № 6. С. 65–71.
Блейман М., Вартанов А. Фильм — обозрение или фильм — раздумье? // Советский экран. 1964. № 12. С. 3–4.
Богомолов Ю. Европейская история // Спутник кинозрителя. 1984. № 9. С. 1–3.
Богомолов Ю. И еще раз про любовь // Советский экран. 1986. № 8. С. 9–10.
Богомолов Ю. Иосиф Хейфиц. М.: Союзинформкино, 1986.
Богомолов Ю. Иосиф Хейфиц. Творческий портрет. М.: Союзинформкино, 1986.
Богомолов Ю. К вопросу о всеобщей коммуникабельности // Советский экран. 1975. № 22. С. 2–3.
Богомолов Ю. Карнавальный день // Советский экран. 1973. № 14. С. 7–8.
Богомолов Ю. Кино на каждый день... // Литературная газета. 1989. № 24. С. 11.
Богомолов Ю. Курьер // Спутник кинозрителя. 1987. № 6. С.1.

Богомолов Ю. Маленькая Вера // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.129–130.

Богомолов Ю. Между нами мужчинами...// Советский экран. 1983. № 7. С. 6–7.

Богомолов Ю. Над кем смеемся? // Искусство кино. 1973. № 9. С. 62-65.

Богомолов Ю. Одиночное плавание // Спутник кинозрителя. 1986. № 5. С. 1.

Богомолов Ю. Почем корона? // Советский экран. 1972. № 2. С.4.

Богомолов Ю. Равнение на рампу // Искусство кино. 1971. № 9. С. 47–56.

Богомолов Ю. Свой среди чужих, чужой среди своих (коллизия и фильмы) // Никита Михалков. М.: Искусство, 1989.

Богомолов Ю. Фронт за линией фронта // Спутник кинозрителя. 1978. № 9.

Богомолов Ю., Кушниров М. Романтика и проза // Искусство кино. 1965. № 10. С. 42-44.

Богомолов Ю., Кушниров М. Режиссер, который смеется... // Советское кино. 7.09.1963.

Богорова Т. Поиски главного // Искусство кино. 1958. № 10. С. 89-96.

Божович В. «Маленькая Вера» // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.128.

Божович В. Жили–были старик со старухой // Искусство кино. 1965. № 8.

Божович В. Игра любви и случая // Советский экран. 1978. № 2. С. 2–3.

Божович В. Старик и виноградник // Искусство кино. 1964. № 7. С. 17-19.

Болтянский Г.М. Кино-справочник. М.: Теа-кино-печать, 1929. 491 с.

Большаков И. Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны. М.: Госкиноиздат, 1950. 233 с.

Большаков И.Г. Советское киноискусство в послевоенные годы. М.: Знание, 1952. 40 с.

Большая советская энциклопедия. Т. 24. Ч. 2. М., 1977.

Бондарева Е. Кино Советской Белоруссии. М.: Искусство, 1975. 318 с.

Бондарева Е. Ожившая береза // Советский экран. 1978. № 19. С. 2–3.

Борисов Б. Повесть об отважных // Советский экран. 1978. № 20. С. 7.

Борисов В. В шесть часов вечера после войны // Красная звезда. 11.11.1944.

Борисов Д. Опасные тропы. Товарищ Сухов и нападение барса // Vgudok Light. 12.09.2020. https://vgudok.com/light/opasnye-tropy-tovarishch-suhov-i-napadenie-barsa-novaya-kinorecenziya-ot-vgudokcom

Борисова И. Дама с собачкой // Комсомольская правда. 19.02.1960.

Борисова И. О верности первоисточнику // Искусство кино. 1958. № 12. С. 72-75.

Бородин А. Геноцид, век тринадцатый // Экран. 1973–1974. М.: Искусство, 1975. С. 41–43.

Бочарникова Э. На пороге прекрасного // Искусство кино. 1966. № 4. С. 31–33.

Бочаров А. Непреклонность и порыв («Горячий снег») // Экран 1973–1974. М.: Искусство, 1975. С.15–18.

Брагинский А. «Как тоскуют руки по штурвалу...» // Советский экран. 1974. № 13. С. 2.

Брагинский А. «Нормандия–Неман» // Советский экран. 1960. № 6. С. 2–3.
Братья Васильевы «Чапаев» // Сборник отзывов и статей о фильме «Чапаев». М.: Военфильм, 1935.
Брашинский. М. Леонид Гайдай // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Т. 1. СПб, 2001
Бременер М. Разумное, доброе, вечное... // Искусство кино. 1967. № 3. С. 29–30.
Брик О. Знаменательный успех // Знамя. 1935. № 1.
Булгакова О. Советские красавицы в сталинском кино // Советское богатство. СПб.: Академический проект, 2002.
Булгакова О. Советская красавица. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: НЛО, 2010.
Буров С. «Первоклассница» // Советское искусство. 20.03.1948.
Бурт В. Сказка про вождя мирового пролетариата // Русская планета. 16.09.2019. https://rusplt.ru/kulturnaya–rossiya/skazka–vojdya–mirovogo–36815.html
Быков Д. «Асса» выходит на экраны обычных кинотеатров // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. IV. СПб.: Сеанс, 2002.
В добрый час! // Советский экран. 1957. № 4. С.4).
В Художественном совете при Министерстве кинематографии // Советское искусство. 18.10.1946.
Вайсфельд И. Правда характеров // Искусство кино. 1954. № 7. С. 95-102.
Ваксберг А. Не рой себе яму! // Советский экран. 1984. № 10. С. 8–9.
Валькова О. «Достояние республики» // Одуванчик. 29.04.2016. http://oduvan.org/chtivo/recenzii/recenziya–dostoyanie–respubliki–sssr–1971–rezhisser–vladimir–bychkov/
Вартанов А. Возмездие // Труд. 29.01. 1971.
Вартанов А. Искусство быть полководцем // Советский экран. 1974. № 4. С. 5.
Вартанов А. Истории, события, характеры // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.134–138.
Вартанов А. Не погибла молодость // Советский экран. 1962. № 19.
Вартанов А. От замысла к фильму // Искусство кино. 1965. № 7. С. 29-32.
Вартанов А. Пырьев против Пырьева // Искусство кино. 1962. № 4. С. 13-17.
Вартанов А. Со знаком «плюс» // Искусство кино. 1963. № 9. С. 49-50.
Вартанов А. Утраты на пути к экрану // Советский экран. 1966. № 7. С. 6–7.
Варшавская И. Молодые о «Молодых» // Искусство кино. 1971. С. 67–76.
Варшавский Я «Люди на мосту» // Советский экран. 1960. С. 4–6.
Варшавский Я. Возможность счастья // Советский экран. 1968. № 3. С. 10–12.
Варшавский Я. Выбор пути // Искусство кино. 1957. № 1: 105-116.
Варшавский Я. История возрожденной души // Советский экран. 1987. № 8. С. 19.
Варшавский Я. Когда решаются судьбы // Московская правда. 15.01.1971.

Варшавский Я. Ни слова против совести // Искусство кино. 1968. № 1. С. 9–17.

Варшавский Я. Светлые глаза // Советская культура. 31.10.1959.

Васильев А. «Не удается зацементировать в одном состоянии». 2018. https://chapaev.media/articles/10266

Васильев А. «Про шаткую мужественность и стойкую женственность». 2018. https://chapaev.media/articles/10335

Васильев А. «Этих дней не смолкнет слава...» // Советский экран. 1968. № 22. С. 14–15.

Васильев А. Абсолютный нравственный опыт // Проект «Чапаев». 2.09.2019. https://chapaev.media/articles/10531

Васильев А. Врач на экране. Застой. 2018. https://chapaev.media/articles/11429

Васильев Е. «Песни моря». 12.07.2019. https://zen.yandex.ru/media/id/5ce28cca6ae53300b438f79c/pesni–moria–5d287073c0dcf200af45b64c

Васильева Е. Калина красная // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012.

Васильева Е. Неуловимые мстители// Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012.

Велембовская И. Наломал немало дров... //Советский экран. 1984. № 12. С. 8–9.

Вельминский В. «Голова профессора Доуэля» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012.

Весенин Е. Спасайся, кто может!.. // Крокодил. 1960. № 23. С. 11.

Викторов В. Олдридж или не Олдридж? // Искусство кино. 1959. № 10. С. 115-116.

Виленский Э. Фильм о героическом пароде // Известия. № 231 (6698). 3.10.1938.

Вирен Д. Арнштам Лео Оскарович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 43–37.

Вирен Д. Легошин В.Г. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 263–264.

Вихри враждебные // Советский экран. 1957. № 3. С. 10–11.

Вишневская И. Зло от доброты // Искусство кино. 1980. № 9. С. 54–61.

Вишневская И. Царь–плотник // Советский экран.1981. № 11.

Вишневский В. Фильм «Щорс» // Правда. 5.03.1939.

Вишняков В. «Медный ангел» // Советский экран. 1984. № 24.

Вишняков В. Не бывает игры без условий // Советский экран. 1981. № 23. С. 5–6.

Вишняков В. Командование принимает Кольцов // Советский экран. 1980. № 23. С. 2–3.

Віріна Л. Час кличе героя // Мистецтво. 1965. 6(69): 8-9.

Владимирова А. Взгляд из XXI века: «Баллада о солдате» // Искусство кино. 2002. № 4.

Владимирский Б. После детства // Аврора. 1977. № 8.

Владимирский Ю. Когда рассеялся туман // Вечерняя Москва. 1964. 22.06.1964.

Владимов А. Готовы ли мы?.. // Советский экран. 1974. № 19. С. 8–9.
Власов М. Чрезвычайное происшествие // Искусство кино. 1980. № 11. С. 115–123.
Волков А. Cul–de–sac: “Клятва” Михаила Чиаурели // Postcriticism. 27.10.2017. https://postcriticism.ru/cul–de–sac–klyatva–mihaila–chiaureli/
Волков А., Милосердова Н. Гайдай Леонид Йович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 109–112.
Волков А.Г. Брак и семья // Население СССР. Справочник. М.: Политиздат, 1983. С.79-101
Волков Н.Д., Леонидов О.Л. «Бесприданница» // Яков Протазанов. М.: Госкиноиздат, 1948. С. 199–229.
Волошкова Е. Вайншток Владимир Петрович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 94–96.
Волтищ Е.А. Эпопея освобождения // Искусство кино. 1972, № 5. С. 41–54.
Волчек Ю. Восемь баллов // Искусство кино. 1962. № 8. С. 85-88.
Волькенштейн В. «Бесприданница» // Искусство кино. 1937. № 2.
Вольфсон И. «Поддубенские частушки // Советский экран. 1957. № 13. С. 7–8.
Воронковы Д. и К. Проблемы детского фильма // Искусство кино. 1952. № 9. 88–96.
Вяткин А. "Вкалывают роботы – счастлив человек": опыт каталогизации тем отечественной кинофантастики // Фантакрим–MEGA. 1995. № 1. С. 29–31.
Вяткин А. "Земля Санникова" с Высоцким и мамонтами. 2020. https://zen.yandex.ru/media/id/5cd05bf19680af00b2c7f413/zemlia–sannikova–s–vysockim–i–mamontami–5e152c27e6e8ef00b12d9feb
Вяткин А. Два инженера Гарина. 2020. https://zen.yandex.ru/media/id/5cd05bf19680af00b2c7f413/dva–injenera–garina–5e250e761a860800ac442c6e?&secdata=CLCv6OT%2BLSABMAI%3D
https://zen.yandex.ru/media/id/5cd05bf19680af00b2c7f413/dva–injenera–garina–chast–2–5e25cb380ce57b00ae1a74a0?&secdata=CIXEq5D%2FLSABMAI%3D
Вяткин А. Через тернии к зрителю. Советские космические киноэкспедиции // Мир фантастики. 2003. № 2. С. 23–25.
Габрилович Е. «Трактористы» // Вечерняя Москва. 2.06.1939.
Галаджева Н. Олег Даль. М.: Киноцентр, 1989.
Галанов Б. «Жажда» // Советский экран. 1960. № 3. С. 8–9.
Спутник кинозрителя. 1983. № 9.
Галанов Б. «Туннель» // Спутник кинозрителя. 1967. № 2. С. 2–5.
Галанов Б. Вместе с живыми // Литературная газета. 21.01.1964.
Галанов Б. Пропал смех // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С. 104–106.
Галанов Б. Смешное и героическое // Искусство кино. 1960. № 3. С. 67-70.
Галанов Б. Ближе к человеку // Юность. 1962. № 12. С. 8.
Геннадьев И. «Сегодня – новый аттракцион» // Советский экран. 1966. № 2. С. 7.
Герасимов С. Свой голос // Искусство кино. 1966. № 4. С. 27–30.

Герасимова Л. Интонация // Искусство кино. 1992. № 4. С. 18–20).
Гербер А. «Мальчик, ты кто?» // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.124–129.
Гербер А. Мы смотрели, и мы увидели // Учительская газета. 13.07.1985.
Гербер А. Начинающий человек // Известия. 19.09.1970.
Гинзбург С. Художественные фильмы о борьбе советского народа против фашистских захватчиков // Очерки истории советского кино. Т. 2. (1935–1945). М.: Искусство, 1959.
Гладильщиков Ю. Шедевры или долги // Литературная газета. 21.12.1988.
Гладков А. Впервые на экране // Искусство кино. 1957. № 11. С. 105-107.
Говард Д. Советская бондиана // Theory & Practice. 2016. https://theoryandpractice.ru/posts/14618–sovetskaya–bondiana–kinoved–devid–govard–razbiraet–stsenariy–brilliantovoy–ruki
Головской В. Между оттепелью и гласностью. Кинематограф 70-х. М.: Материк, 2004. 388 с.
Гордеев В. «Десять негритят». 24.08.2007. http://www.ekranka.ru/film/578/
Гордеев Г. Если дорог тебе твой дом. М.: Киноцентр, 1988.
Горелов Д. [«Курьер»] // Новейшая история отечественного кино. Кино и контекст. Т. IV. СПб.: Сеанс, 2002. С. 356.
Горелов Д. «Асса». 2.05.2007. https://www.afisha.ru/movie/170143/?reviewid=146372
Горелов Д. «Офицеры» // Афиша.ру. 2006. https://www.afisha.ru/movie/167432/reviews/?reviewid=146568
Горелов Д. Мальчик и девочка // Проект «Чапаев». 2017. https://chapaev.media/articles/2017
Горелов Д. Первый ряд–61: «Человек–амфибия». 2001. http://www.ozon.ru/context/detail/id/200781/
Горелов Д. Почему фильм «Экипаж» так и не взлетел // GQ. 2016. 21.04.2016. https://www.gq.ru/entertainment/pochemu–film–ekipazh–tak–i–ne–vzletel
Горелов Д. Родина слоников. М.: Флюид ФриФлай, 2018. 384 с.
Горелов Д. Шпион живет этажом выше // Комсомольская правда. 23.12.2019. https://www.kp.md/daily/27071.5/4141098/
Горелова В. «Братья Карамазовы» // Российский иллюзион. М.: Материк, 2003.
Горелова В. Вячеслав Тихонов // Актеры советского кино. Вып. 1. М.: Искусство, 1964.
Горницкая Н. Движение событий и движение мысли // Размышления у экрана. М.: Искусство, 1966.
Горницкая Н. Люди и время // Искусство кино. 1966. № 5.
Горных А. «Хроника пикирующего бомбардировщика» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С. 260–265.
Горфункель Е. Эфрос не имитировал кино. 5.03.2020 https://chapaev.media/articles/11179

Горцев С. О фильме Журналист С. Герасимова // Проза.ру. 2013. https://proza.ru/2013/07/29/1930

Граков Г. «В шесть часов вечера после войны» // Советское искусство. 21.01.1947.

Граков Г. «Молодая гвардия» // Искусство кино. 1948. № 6. С. 3-6.

Граков Г. «Сказание о земле Сибирской» // Советское искусство. 21.02.1948.

Гращенкова И. Басов Владимир Павлович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 60–62.

Гращенкова И. Венгеров В.Я. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 100–102.

Гращенкова И. Воинов К.Н. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 105–107.

Гращенкова И. Иванов–Барков Е.А. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК,2010. С. 193–194.

Гращенкова И. Калик М.Н. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 207–209.

Гращенкова И. Карелов Е.Е. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 217–219.

Гращенкова И. Кулиджанов Л.А. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 254–257.

Гребнев А. Что может быть интереснее жизни // Советский экран. 1962. № 17. С. 6-7.

Грибанов А. Марек Пестрак, восточноевропейский Эд Вуд // Darker. 2014. №11. https://darkermagazine.ru/page/marek–pestrak–vostochnoevropejskij–ed–vud

Григорьева Г. Будни инспектора Тихонова // Советский экран. 1978. № 21. С. 6–7.

Грин Н. Об «Алых парусах» // Первова Ю. Алые паруса в сером тумане // Грани. 1988. С. 89.

Гринберг И. „Даль свободного романа...” // Искусство кино. 1948. № 6. С. 7-10.

Гринберг И. «Карьера Димы Горина» // Советский экран. 1961. № 14. С. 8–9.

Гришин Б. «Офицеры» // Intermedia.ru 1.06.2005. https://www.intermedia.ru/news/175168

Громов Е. «Романс о влюбленных». И тебя позовет трубач // Экран 1974–1975. М.: Искусство, 1976. С.79–82.

Громов Е. Вокзал надежды («Вокзал для двоих») // Экран 1982–1983. М.: Искусство, 1985. С.81–85.

Громов Е. Набат Хатыни («Иди и смотри») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.91–95.

Громов Е. Новое открытие Земли Санникова // Советский экран. 1973. № 15. С. 4–5.

Громов Е. Обыкновенная женщина, или о полноте чувств («Странная женщина») // Экран 1978–1979. М.: Искусство, 1981. С.89–92.

Громов Е. Оглянись в раздумье // Искусство кино. 1976. № 7. С. 32–41.

Громов Е. Острые пики комедии // Литературная газета. 1973. 29.08.1973. С. 8.
Громов Е. Ответработник и любовь // Советский экран. 1987. № 22. С. 8–9.
Громов Е. Открытие личности // Экран 1971–1972. М.: Искусство, 1972. С.86–91.
Громов Е. Поиск героя // Советский экран. 1971. № 7. С. 13.
Громов Е. Хозяева своей судьбы // Советский экран. 1975. № 12. С.2–3.
Громов Е. Школьный киновальс // Искусство кино. 1981. № 4. С. 34–46.
Громов Н. Живые приметы наших дней // Искусство кино. 1956. № 6.
Громов Н. О революции и любви… // Искусство кино. 1970. № 7. С. 17–22.
Грошев А. Проблема типического и вопросы художественного мастерства // Искусство кино. 1953. № 3. С. 95–105.
Грошев А. и др. Краткая история советского кино. М.: Искусство, 1969. 616 с.
Грошев А. Образ советского человека на экране. М.: Госкиноиздат, 1952. 248 с.
Грошев А., Гинзбург С., Долинский И., Лебедев Н., Смирнова Е., Туманова Н. Краткая история советского кино. М.: Искусство, 1969. 615 с.
Грошев и др. Краткая история советского кино. М.: Искусство, 1969.
Губернаторов Н. Фильм надежд, радостей и огорчений // Искусство кино. 1968. № 12. С. 10–16.
Гулин И. Повесть о настоящем советском человеке // Коммерсантъ Weekend. 2020. № 8. С. 26. https://www.kommersant.ru/doc/4284434#id1873884
Гульченко В. Неслужебный роман //Советский экран. 1983. № 8. С. 6–7.
Гульченко В. Песня жаворонка // Советский экран. 1978. № 4. С. 3–4.
Гульченко В. Светлая дорога домой // Советский экран. 1978. № 7. С. 2.
Гульченко В. Стокгольм слезам не верит // Искусство кино. 1990. № 1. С. 62–68.
Гуральник У. О том, как был потерян роман Тургенева // Искусство кино. 1970. № 2. С. 64–69.
Гуревич Л. Вступление в жизнь // Искусство кино. 1972. № 8. С. 30-45.
Гуревич Л. Многозначность здравого смысла // Искусство кино. 1987. № 7. С. 60—67
Гуревич С. Актуальность экранизации. Три киноверсии романа Н. Островского «Как закалялась сталь» // Вопросы истории и теории кино. Вып. IV. Фильм в социально–культурном контексте. Л.: ЛГИТМиК, 1978.
Гуревич С. Здравствуй, друг Колька! // Искусство кино. 1961. № 8. С.16–22.
Гуров Л. Спор не состоялся // Искусство кино. 1962. № 1. С. 80–83.
Гурченко Л. Импровизация в миноре // Огонек. 1989. № 14.
Гусейнов А. Легенда о любви // Советский экран. 1979. № 23. С. 4.
Гуттаперчевый мальчик // Советский экран. 1957. № 16. С. 10–11.
Давятан Л. Бег на месте // Искусство кино. 1966. № 2. С. 18-20.
Дашевич В. Воспоминания о Пырьеве. Киноведческие записки. 2001. № 53. http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/734/

Дашкова Т. «Русский сувенир» Григория Александрова: на границе двух эпох, или Великая ломка // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Под ред. Е.Р. Ярской–Смирновой, П.В. Романова. М.: Вариант, ЦСПГИ, 2009. 371–394.

Дашкова Т. «Цирк» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. 552 с.

Дементьев А. О жанре и душе // Советский экран. 1988. № 5. С.17.

Дементьев А. Верные поиски // Искусство кино. 1956. № 4. С. 3-16.

Дементьев А. О змеях и гангстерах // Советский экран. 1986. № 12. С. 10.

Демин В. В жанре смеха («Иван Васильевич меняет профессию») // Экран 1973–1974. М.: Искусство, 1975. С.48–51.

Демин В. В кого выстрелит Флера? // Кино.1985. № 7.

Демин В. Варвара краса – длинная коса // Спутник кинозрителя. 1971. № 1. С. 7–8.

Демин В. Вокруг «среднего фильма» // Искусство кино. 1967. № 12. С. 80–84.

Демин В. Воскресение // Спутник кинозрителя.1980. № 7.

Демин В. Воспитание чувств. М.: Знание, 1980.

Демин В. Всерьез и понарошку // Искусство кино. 1976. № 6. С.18–26

Демин В. Город под липами // Спутник кинозрителя. 1971. № 10. С.4.

Демин В. Действие с мнимыми величинами // Искусство кино. 1982. № 7. С. 70–

Демин В. Добряки // Спутник кинозрителя. 1980. № 7.

Демин В. Достоинство стремительного жанра // Большие проблемы малого экрана. М.: Искусство, 1981. С.103–122.

Демин В. Заговор серьезных // Советский экран. 1973. № 2. С. 3.

Демин В. Зеленые цепочки // Спутник кинозрителя. 1971. № 1. С. 12–13.

Демин В. Или-или // Советский экран. 1975. № 14. С. 8-9.

Демин В. История с моралью // Советский экран. 1982. № 20. С. 6–7.

Демин В. Кадкина всякий знает // Спутник кинозрителя. 1977. № 8. С. 2.

Демин В. Король Лир // Спутник кинозрителя. 1971. № 1. С. 1–2.

Демин В. Людмила Гурченко // Актёры советского кино. М.: Искусство, 1967. Т. 3. С. 87–99.

Демин В. Маски и лицо // Искусство кино. 1973. № 9. С. 50–57.

Демин В. Маски по имени «Вицин» // Советский экран. 1975. № 1.

Демин В. Модель космического зла // Литературная Россия. 1987. 15.05.1987. С. 22–23.

Демин В. Ночной мотоциклист // Спутник кинозрителя. 1973. № 3.

Демин В. Один в поле не воин // Спутник кинозрителя. 1979. № 2. С. 2–3.

Демин В. Падение доверчивой души // Советский экран. 1983. № 4. С. 7–8.

Демин В. Петровка, 38 // Спутник кинозрителя. 1980. № 7.

Демин В. Поговорим о кино. М.: Знание, 1984. 64 с.

Демин В. Расплата // Спутник кинозрителя. 1971. № 1. С. 2–3.

Демин В. Родимая наша нечисть // Советский экран. 1990. № 18.

Демин В. Сибирячка // Спутник кинозрителя. 1973. № 3.

Демин В. Синие зайцы. Смешное и серьезное в кинокомедии // Литературная Россия. 1973. 9.11.1973. С. 13.

Демин В. Слуги дьявола на чертовой мельнице // Спутник кинозрителя. 1973. № 3.
Демин В. Старшина // Спутник кинозрителя. 1980. № 7.
Демин В. Тимур, которого ждут // Советский экран. 1972. № 17. С. 2-3.
Демин В. Ты – мне, я – тебе // Спутник кинозрителя. 1977. № 8. С. 10–11.
Демин В. Уроки «Мгновений» // Советский экран. 1973. № 24. С.4–5.
Демин В. Уроки детектива // Советский экран. 1966. № 17. С. 3–4.
Демин В. Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966.
Демин В. Фильм о разведчике: семантика пространства // Приключенческий фильм: пути и поиски / Отв. ред. А.С. Трошин. М.: ВНИИК, 1980. С.59–81.
Демин В. Чужие здесь не ходят // Спутник кинозрителя. 1986. № 7. С. 1.
Демин В. Юнга Северного флота // Спутник кинозрителя. 1974. № 8. С.7.
Демин В. Любовь, музыка и смерть // Кино. 1988. № 5.
Демин В.Фильм, повесть, реальность // Искусство кино. 1974. № 10. С.95-104.
Денищик А. «Чучело» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012 . 552 с.
Десняцкий А. Романтика детектива // Советский экран. 1966. № 2. С. 3.
Дзиган Е. Как же появилась эта картина? // Искусство кино. 1970. № 5. С. 100–106.
Дмитриев В. Народ на войне // Искусство кино. 1975. № 9. С. 23–37.
Добин Е. Гамлет. Фильм Козинцева. Л.; М.: Искусство, 1967.
Добин Е. Козинцев и Трауберг. Л.–М.: Искусство, 1963.
Добин Е. От эпопеи к эпизоду // Молодые режиссеры советского кино. Л.; М.: Искусство, 1962.
Добин Е. Трилогия о большевике Максиме // Литературный современник. 1939. № 5–6.
Добренко Е. До самых до окраин // Искусство кино. 1996. № 4.
Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: НЛО, 2008.
Добренко Е. Ордена, они же люди, или История с биографией // Киноведческие записки. 2005. № 74.
Добренко Е. Съемки из подполья: диалектика агентурного мышления // Киноведческие записки. 2006. № 79.
Добротворская К. «Цирк» Г.В. Александрова. К проблеме культурно–мифологических мифологий // Искусство кино. 1992. № 11. С. 28–33.
Добротворский С. Влюбленная рыбка // Premiere. 1997. № 2.
Добротворский С. И задача при нем... // Искусство кино. 1996. № 9. https://seance.ru/articles/gayday/
Добротворский С. Прасковья Лукьянова все еще защищает родину // Коммерсантъ. 3.09.1994.
Добротворский С. Фильм «Чапаев»: опыт структурирования тотального реализма // Искусство кино. 1992. № 11. С. 22–28.
Добротворский С. Шестьдесят лет под куполом Цирка // Коммерсант. 16.08.1996.
Долгополов М. «Веселые ребята» // Смена. 1934, май.
Долгополов М. «Подкидыш» // Известия. 25.01.1940. № 19. С. 3.

Долгополов М. Фильм о силе русского народа // Известия. 11.12.1956.
Долин А. «Берегись автомобиля». Лучшие фильмы на свете. «Тот, кто тебя понимает и рад тебе, недотепе»: Критики о фильмах Рязанова // Афиша [Воздух]. 2015. 4 декабря. https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/tot–kto–tebya–ponimaet–i–rad–tebe–nedotepe–kritiki–o–filmah–ryazanova/
Долинский И. Детское кино // Очерки истории советского кино: В 3 т. Т. 3. 1946–1956. М.: Искусство, 1961.
Долинский М., Черток С. Два фильма по Пушкину // Экран 1966–1967. М.: Искусство, 1967. С.207–213.
Долинский М., Черток С. На верном пути // Искусство кино. 1963. № 10. С. 78-80.
Долинский М., Черток С. Смех и печаль // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.107–109.
Долматовская Г. Двадцать четыре часа из жизни женщины // Экран 1981–1982. М.: Искусство, 1984. С.74–76.
Долматовская Г. Ожидание чуда // Советский экран. 1981. № 16.
Дрейден С. «Весна» // Ленинградская правда. 1947. 11 июля.
Дрияева Т. Командор на службе и дома // Искусство кино. 1976. № 10. С. 67–72.
Дружинина С. Василий Шукшин // Актеры советского кино. Вып. 6. Ленинград: Искусство, 1970.
Дубровина И. В ожидании глубин // Советский экран. 1974. № 14. С. 2–3.
Дукельский С.С. Докладная записка В.М. Молотову о работе Комитета по делам кинематографии при СНК СССР над историческими и историко-революционными темами 15 апреля 1939 г.
Дунина С. «На диком бреге» // Спутник кинозрителя. 1967. № 3. С. 4.
Дунина С. «Старшая сестра» // Спутник кинозрителя. 1967. С. 1–3.
Дунина С. «Твой современник» // Спутник кинозрителя. 1968. № 2. С. 1–3.
Дурылин С. Фильм о правде искусства // Искусство кино. 1945. № 1. С. 15-20.
Дымшиц Н. «Начало» // Русское кино. 2006. https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino–0085.shtml
Дьяченко В. Честь тайного дела // Искусство кино. 1968. № 2. С. 23–26.
Евсеев А. «Секретарь райкома» // Литература и искусство. 12.12.1942.
Еремин Д. «Зоя» // Известия. 23.09.1944.
Ермаш Н. Дела милицейские // Советский экран. 1985. № 17. С. 8–9.
Ермолаева А. «Небесный тихоход» // 25–й кадр. 21.08.2010. http://www.25–k.com/page–id–869.html
Ермолаева А. «Свинарка и пастух» // 25–й кадр. 21.08.2010. http://www.25–k.com/page–id–866.html
Ермолаева А. Капитан из детства // 25–й кадр. 21.08.2010. http://www.25–k.com/page–id–865.html
Ерохин А. «Но не страшен этот ужас…» // Советский экран. 1989. № 4. С. 10–11.
Ерохин А. Завтра был шлягер // Советский экран. 1989. № 3.
Ерохин А. Мир уцелел потому что смеялся. // Литературная газета. 24.05.1989.

Ерохин А. Приключение удалось // Советский экран. 1987. № 3. С. 8–9.
Ерохин А. Стенка на стенку // Спутник кинозрителя. 1988. № 12. С. 3.
Ерохин А. Фирма веников не вяжет («Дорогое удовольствие») // Спутник кинозрителя. 1988. № 12. С. 12–13.
Ерымовский К. Новый художественный фильм // Комсомольская правда. 26.09.1947.
Ефимов Н. «Герои Шипки» // Ленинградская правда. 28.01.1955.
Жабский М.И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись 1969-2005 гг. М.: Канон+, Реабилитация, 2009. 775 с.
Жабский М.И. Социология кино. М.: Канон + Реабилитация, 2020. 512 с.
Жаворонков, 1977, с. 42, 46) (Жаворонков Г. Я, ты, мы… // Искусство кино. 1977. № 9. С. 41–52.
Жарикова В. Образ молодежи в отечественных фильмах 1950-х годов // Вестник ВГИК. 2015. № 3 (25). С. 40-49.
Жарков Е. «Заклятие долины змей», или Как поляки с русскими дружили? // Школа жизни. 2010. № 2. https://shkolazhizni.ru/archive/0/n–40663/
Жаров М. «Вольница» // Правда. 1956. № 72. 12.03.1956. С. 3.
Жданова М. Русская классика на экране. М.: Белый город, 2018. С. 85–87.
Жежеленко М. Ветер революции // Смена. 21.04.1959.
Жежеленко М. Советская кинокомедия (1930-1980-е годы). СПб.: ГНИИ «Институт истории искусств», 2008. 118 с.
Жежеленко М. Улыбка сквозь слезы // Смена. 5.04.1960.
Жерехова Е. «Весна», СССР (1947) // Искусство кино. 1987. № 10.
За успех! // Искусство кино. 1967. № 2. С. 1-2.
За успех! // Искусство кино. 1968. № 1. С. 5-7.
Заика В. Требуется принц // Искусство кино. 1979. № 6. С. 45–53.
Зайцев Н. Ничто не забыт и ничто не забыто // Советский экран. 1978. № 16. С. 2–3.
Зак М. Идти к цели // Искусство кино. 1966. № 2. С. 15–18.
Зак М. Кадр и слово для защиты // Искусство кино. 1977. № 4. С. 84–94.
Зак М. Только об одном сражении // Искусство кино. 1973. № 3. С. 24–32.
Зак М. Эпоха и лица // Искусство кино. 1968. № 11. С. 19–23.
Зак М. Обойдёмся без тамады // Искусство кино. 1967. № 7. С. 82–85.
Закржевская Л. Мудрость сказки // Искусство кино. 1967. № 3. С. 27–28.
Заславский Д. Комедия «Цирк» заставляет советского зрителя хорошо и весело смеяться // Правда. 16.05.1936.
Заславский Д. Фильм о героизме и мужестве народа // Правда. 27.01.1944.
Захава Б. Повесть о вольнолюбивой душе русского народа // Известия. 1956. № 54. 03.03.1956. С. 3.
Звонак, А., Хведаровіч М. «Чырвонае лісце» // Літаратура і мастацтва. 27.12.1958. С. 3.
Зеленко Н. «Белый Бим – Черное ухо» // Спутник кинозрителя. 1977. № 9.
Зеленко Н. Борьба? Нет, игра // Искусство кино. 1971. № 1. С. 37–43.
Зеленко Н. Ищу робота устаревшей конструкции // Советский экран. 1975. № 16.
Зеленко Н. Летом будущего года // Советский экран. 1974. № 8. С. 6.

Зеленко Н. Сказание о Сиявуше // Спутник кинозрителя. 1977. № 9. С. 13.

Зельвенский С. «Забытая мелодия для флейты» / Лучшие фильмы на свете. «Тот, кто тебя понимает и рад тебе, недотепе»: Критики о фильмах Рязанова // Афиша [Воздух]. 2015. 4 декабря. https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/tot–kto–tebya–ponimaet–i–rad–tebe–nedotepe–kritiki–o–filmah–ryazanova/

Зельдович Г. «Бесприданница» // Искусство кино. 1937. № 2.

Зельдович Г. «Цирк» // Искусство кино. 1936. № 7. С. 39.

Земляк В. Подвиг // Искусство кино. 1977. № 5. С. 23-36.

Землянухин С., Сегида М. Домашняя синематека. Отечественное кино. 1918-1996. М.: Дубль «Д», 1996. 520 с.

Золотусский И. «Водились Пушкины с царями...» // Искусство кино. 1977. № 3. С. 58–64.

Золотусский И. Не может быть. Смех Зощенко и смех Гайдая // Советский экран. 1976. № 1.

Зоркая Н. "Каждый, право, имеет право" // Советский Экран. 1982. № 23.

Зоркая Н. «Слово для защиты» // Вечерняя Москва. 18.02.1977.

Зоркая Н. «Сорок первый» // Литературная газета. 20.10.1956.

Зоркая Н. В происках правды // Искусство кино. 1958. № 7. С. 74-80.

Зоркая Н. Григорий Чухрай // Портреты. М.: Искусство, 1966.

Зоркая Н. Историко-революционные фильмы // Очерки истории советского кино. Т. 2. М.: Искусство, 1959.

Зоркая Н. Крутится, вертится шар голубой... Десять шедевров советского кино М.: Знание. 1998.

Зоркая Н. Мальчик Руслан, отлитый из свинца. // Кино. 1987. №3

Зоркая Н. Начало // Мир и фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991.

Зоркая Н. Несколько слов в защиту старых сюжетов // Вопросы кинодраматургии. Вып. 5. М.: Искусство, 1965.

Зоркая Н. О ясности цели // Искусство кино. 1959. № 4.

Зоркая Н. Полет сквозь время // Искусство кино. 1995. № 5.

Зоркая Н. Портреты. М.: Искусство, 1966. 310 с.

Зоркая Н. Реквием по старому кино // Искусство кино. 1998. № 4. https://old.kinoart.ru/archive/1998/04/n4–article18

Зоркая Н. Свой фильм // Искусство кино. 1966. № 9. С. 14–21.

Зоркая Н. Советский историко–революционный фильм. М.: Изд–во АН СССР, 1962.

Зоркая Н. Талантливый эскиз // Искусство кино. 1958. № 10. С. 83-89.

Зоркая Н. Тенгиз Абуладзе // Молодые режиссеры советского кино. М.: Искусство, 1962.

Зоркая Н. Трилогия о Максиме и большевики от Максима до Ленина. Позолоченные, багровые тридцатые // Слово. 26.12.2011. https://www.portal–slovo.ru/art/35974.php

Зоркая Н. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: Искусство, 1981. 167 с.

Зоркая Н. Цветок несчастья мы взрастили // Советский экран. 1988. № 21.

Зоркая Н. Эльдар Рязанов // Мастера советского кино. М.: Искусство, 1974. 199 с.
Зоркая Н. Янина Жеймо: светящаяся Золушка Ленфильма // Актеры–легенды Петербурга. СПб, 2004.
Зоркая Н. Сквозь видимый миру смех… // Искусство кино. 1971. № 11.
Зоркая Н., Зоркий А. Заметки о режиссере: Георгий Данелия. М., 1982.
Зоркая Н., Шилова И. Михаил Ульянов // Театр. 1974. № 3.
Зоркий А. «Двойной капкан» // Спутник кинозрителя. 1985. № 12. С. 1.
Зоркий А. «Девять дней одного года». 1962. https://www.kino–teatr.ru/kino/movie/sov/38/annot/
Зоркий А. «Иван Васильевич» меняет … экспрессию // Искусство кино . 1974. № 1. С. 78–79.
Зоркий А. «Опасно для жизни» // Советский экран. 1985. № 11. С. 6–7.
Зоркий А. «Самая обаятельная и привлекательная» //Спутник кинозрителя. 1985. № 12. С. 3.
Зоркий А. «Смерть на взлете» // Спутник кинозрителя. 1983. № 2.
Зоркий А. Будни // Советский экран. 1966. С. 4–6.
Зоркий А. В очереди за гаражами… // Советский экран. 1980. № 11. С. 4–5.
Зоркий А. Георгий Данелия // Советский экран. 1980. № 7.
Зоркий А. Девушке, какой попало // Советский экран. 1971. № 9. С. 4–5.
Зоркий А. Игра на чужом поле // Советский экран. 1984. № 8. С. 8–9.
Зоркий А. Как песню услышать // Литературная Газета. 22.09.1982
Зоркий А. Комментарии к зрелищу // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.118–122.
Зоркий А. Комментарии к приключениям // Искусство кино. 1966. № 1. С. 33–37.
Зоркий А. Мимино – по–грузински «Сокол» // Экран 1976–1977. М.: Искусство, 1978. С.208–209.
Зоркий А. На острове слез // Спутник кинозрителя. 1987. № 8. С. 4–5.
Зоркий А. На том стоит русская земля // Искусство кино. 1972. № 3. С. 21-32.
Зоркий А. Набоб на бобах («Узник замка Иф») // Спутник кинозрителя. 1989. № 2. С. 2-3.
Зоркий А. Но жизнь торжествует // Советский экран. 1981. С. 2–3.
Зоркий А. Один раз про любовь // Советский экран. 1968. № 17. С. 2.
Зоркий А. Пути свободы // Искусство кино. 1973. № 7. С. 51–67.
Зоркий А. Рая, Ванюша и аэростат // Искусство кино. 1968. № 5. С.81–84.
Зоркий А. Силы небесные и земные // Советский экран. 1985. № 21. С. 8.
Зоркий А. Солдатская наука – жизнь // Искусство кино. 1961. № 6. С. 117–120.
Зоркий А. Треугольник вдвоем, или Нечто о любви по телефону // Искусство кино. 1969. № 12. С. 20-27.
Зоркий А. Плач по Ихтиандру // Литературная газета. 1962. 20.01.1962.
Зубков Ю. Красота человеческая // Искусство кино. 1972. № 9. С. 35–43.
Зусева Р. «"24–25" не возвращается» // Спутник кинозрителя. 1969. № 5.
Зусева Р. «Это было в разведке» // Спутник кинозрителя. 1969. № 5.

Зусева Р. На войне как на войне // Спутник кинозрителя. 1969. № 5. С. 2-3.
Зусева Р. Оправдание или осуждение героя? // Искусство кино. 1954. № 9.
Зусева Р. Под видом нового // Искусство кино. 1960. № 6. С. 29-32.
Зусева Р. Распятый остров // Спутник кинозрителя. 1969. № 5.
Зысин В. «Над Тиссой» // Советский патриот. 11.01.1959.
Иванкина Г. Если вера маленькая // Завтра. 2015. 31.07.2015. http://zavtra.ru/blogs/esli–vera–malenkaya
Иванов А. Как я играл главную роль в уничтоженном фильме «Момент истины» («В августе сорок четвертого»). 2020. https://zen.yandex.ru/media/filmhistory/aleksandr–ivanov–kak–ia–igral–glavnuiu–rol–v–unichtojennom–filme–moment–istiny–v–avguste–sorok–chetvertogo–5e836e65b6ea591e73e4e168?fbclid=IwAR2iuAoebEbrQR8rMTgzt0UO2n0ZgT5zrVrpa9FyOi6PfAU4nReh2WeYj48
Иванов Б. Золотой эшелон // Советский экран. 1959. № 21. С. 10.
Иванов Л. Ненависть // Спутник кинозрителя. 1978. № 2. С. 6–7.
Иванов М. «Аты–баты, шли солдаты». 1996. https://www.timeout.ru/msk/artwork/230324/review
Иванов М. Дикий мед. 2001. https://www.kino–teatr.ru/kino/movie/sov/1842/annot/
Иванов М. Друг мой, Колька! // Film.ru. 2001. https://www.film.ru/movies/drug–moy–kolka
Иванов М. За двумя зайцами. 2001. https://www.film.ru/movies/za–dvumya–zaycami
Иванов М. За спичками // Film.ru. 2002. https://www.film.ru/movies/za–spichkami
Иванов М. Овод. 2001 // Film.ru. https://www.film.ru/movies/ovod–0
Иванов М. «ЧП – Чрезвычайное происшествие». 2001. http://www.videoguide.ru/card_film.asp?idFilm=18874
Иванова В. «Крик дельфина» // Спутник кинозрителя. 1987. № 4. С. 6.
Иванова В. Алексей Толстой и кино // Экран. 1967—1968. М.: Искусство, 1968. С. 199–200.
Иванова В. Верить в невозможное // Литературная Россия. 14.05.1965. с. 19.
Иванова В. Разлуки не будет // Советский экран. 1980. № 7. С. 3–5.
Иванова В. Ход белой королевы // Спутник кинозрителя. 1972. № 4. С. 6-7.
Иванова Н. Охота на табу // Искусство кино. 1989. № 3. С. 82–86.
Иванова Т. «В 26–го не стрелять» // Спутник кинозрителя. 1967. № 6.
Иванова Т. «Встреча с прошлым» // Спутник кинозрителя. 1967. № 6.
Иванова Т. «Иванна» // Советский экран. 1960. № 5. С. 2–3.
Иванова Т. «Королевская регата» // Спутник кинозрителя. 1967. № 6. С. 8
Иванова Т. Дыхание трагедии // Искусство кино. 1973. № 10. С. 43–49.
Иванова Т. Мера всего – человек // Советский экран. 1983. № 3. С. 6–7.
Иванова Т. Осенью сорок четвертого // Искусство кино. 1976. № 9. С. 60–70.
Иванова Т. От замысла к воплощению // Советская культура. 7.03.1959.

Иванова Т. Прощай, мой табор // Советский экран. 1976. № 22. С. 2–3.
Иванова Т. Строгость правды // Искусство кино. 1974. № 6. С. 31–36.
Ивановский А. Выполнен гражданский долг режиссера // Кадр. 1961. № 2.
Игнатенко А.А., Гусак В.А. К вопросу об Ихтиандре. М.: Директ–Медиа, 2014. 192 с.
Игнатьева М. Ни на кого не похожи // Советский экран. 1982. № 7. С. 8.
Игнатьева Н. «Для интереса» // Искусство кино. 1973. № 12. С. 89–92.
Игнатьева Н. «Испытательный срок» // Советский экран. 1960. № 21. С. 9.
Игнатьева Н. «Фронт без флангов» // Спутник кинозрителя. 1975. № 5.
Игнатьева Н. Блеск огней, пестрота красок… // Искусство кино. 1958. № 9. С. 122-124.
Игнатьева Н. Быть человеком // Искусство кино. 1963. № 11. С. 97-99.
Игнатьева Н. В пути // Искусство кино. 1961. № 1. С. 90–94.
Игнатьева Н. Весело о серьёзном // Литература и жизнь. 24.06.1959.
Игнатьева Н. Киносценарий или пьеса? // Искусство кино. 1957. № 4. С. 103-105.
Игнатьева Н. Люди и время // Искусство кино. 1961. № 7. С. 33–39.
Игнатьева Н. На краю беды // Искусство кино. 1975. № 10. С. 45–54.
Игнатьева Н. Настоящее // Искусство кино. 1964. № 1. С. 81-86.
Игнатьева Н. Озорное, веселое // Искусство кино. 1962. № 4. С. 24-27.
Игнатьева Н. По совести // Искусство кино. 1962. № 9. С. 21-25.
Игнатьева Н. Право на фильм // Искусство кино. 1978. № 12. С. 49–64.
Игнатьева Н. Разрушение замысла. 1976. № 1. С. 67-75.
Игнатьева Н. Расширяя границы жанра // Искусство кино. 1967. № 3. С. 31–34.
Игнатьева Н. Убить самоё убийство // Искусство кино. 1985. № 12.
Игнатьева Н. Антураж или искусство? // Театр. 1960. № 10. С. 143.
Игнатьева Н. Поставим запятую // Искусство кино. 1972. № 9. С. 28–34.
Иенсен Т. Память души // Искусство кино. 1977. № 7. С. 75–86.
Иенсен Т. …а если мы войдем в экран // Искусство кино. 1975. № 7. С. 43–51.
Ильина М. «Дама с собачкой» // Ленинградская правда. 6.04.1960.
Ильина Н. Безграничные возможности кино // Советский экран. 1974. № 24. С. 7–8.
Ильина Н. Интересная новация // Искусство кино. 1974. № 6. С. 51–57.
Ильина Н. К методологии рецептурного фильма // Искусство кино. 1971. № 9. С. 56–64.
Ильина Н. Я поверила… // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.103–104.
Интерберг А. «Марианна» // Советский экран. 1967. № 5. С. 5–6).
Иорданов И. Кино советской Молдавии. Кишенев: Литература артистикэ, 1978. 141 с.
Иофьев М. Отрицание подвига // Искусство кино. 1956. № 4. С. 17-23.
Иофьев М. Фабула без психологии // Искусство кино. 1957. № 2.

Ирин Н. «Карнавальная ночь» или утопия// Культура. 28.12.2016. https://portal–kultura.ru/articles/provereno–vremenem/150028–karnavalnaya–noch–ili–utopiya/?print=Y&CODE=150028–karnavalnaya–noch–ili–utopiya

Исаева К. Матвеев Евгений Семенович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 295–298.

Исаева К., Кагарлицкий В. Оправданное доверие (Дебюты молодых актёров) // Искусство кино. 1955. № 10. С. 28-43.

История советского кино: В 4 т. Т. 4. М.: Искусство, 1978.

Истратова С. Земная фантастика Ричарда Викторова // Искусство кино. 1983. № 3. С. 44–53.

Ишимов В. Из готовых блоков // Искусство кино. 1980. № 10. С. 42–49.

Ишимов В. Обернувшись в день вчерашний... // Искусство кино. 1970. № 9. С. 25–32.

Ишимов В. После успеха // Искусство кино. 1981. № 7. С. 71–81.

Ишимов В. Разведчик принимает решение // Искусство кино. 1970. № 3. С. 70–75.

Ишимов В. Факты истории и философия истории // Искусство кино. 1969. № 9. С.74-81.

Кабо Л. Привет от Бори Збандуто // Искусство кино. 1973. № 8. С. 78-85.

Кавуненко В. и др. Сто один ужас // Искусство кино. 1968. № 3. С. 53.

Кагарлицкая А. «Человек с бульвара Капуцинов» // Спутник кинозрителя. 1987. № 12. С. 5–7.

Кагарлицкий В. Белый взрыв // Спутник кинозрителя. 1970. № 8.

Кадочников. «Тройная проверка». 10.04.2012. https://kadochnikoff.livejournal.com/124846.html

Казакова Р. Эта счастливая осенняя пора... // Советский экран. 1982. № 22. С. 6–7.

Казаринов В. Звание – солдат Отчизны // Советский экран. 1974. № 13. С. 6.

Казьмина Н. Пустые обещания // Советский экран. 1986. № 14. С. 16–17.

Калатозов М. Отчет и выводы об участии советской кинематографии на Международном кинофестивале в Канне (Франция) 20 сентября — 5 октября 1946 года // Первый триумф советского кино в Канне [публ. В.И. Фомина] // Искусство кино. 2003. № 9. С. 99–113.

Калгатина Л. «Использованы фрагменты...» // Советский экран. 1987. № 11. С. 15.

Календарова В.В. Жанр спортивного фильма в СССР и конструирование идеального образа «советского человека» (на примере х/ф «Вратарь», 1936 г.) // Интерактивная наука. 2018. № 5 (27). С. 17-19.

Калентьева Л. «Зайчик» // Ленинградская правда. 27.06.1965.

Калмановский Е. Алиса Фрейндлих. Л.: Искусство. 1989.

Камшалов А.И. Героика подвига на экране: военно–патриотическая тема в советском кинематографе. М.: Искусство, 1986. 223 с.

Кандыбовы Е. и др. Дорогой Крокодил! // Крокодил. 1967. № 4. С. 6.

Капралов Г. ... а жизнь уходит из фильма // Искусство кино. 1963. № 8. С. 69-75.

Капралов Г. Березы Егора Прокудина // Экран 1974–1975. М.: Искусство, 1976. С.74–76.

Капралов Г. О дурном вкусе и высоком искусстве // Советский экран. 1960. № 23. С. 6–7.

Капралов Г. «Борьба за человека никогда не кончается» // О Шукшине: Экран и жизнь / Сост. Л. Федосеева–Шукшина и Р. Черненко. М.: Искусство, 1979. С. 31–53.

Каптерев С. Журавлев Василий Николаевич // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 180–183.

Каптерев С. Казанский Г.С. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 200–203.

Кара С. «Великое зарево» // Ленинградская правда. 11.11.1938.

Караганов А. «Мертвый сезон» // Спутник кинозрителя. 1969. № 1. С. 2–4.

Караганов А. «Армия Трясогузки снова в бою» // Спутник кинозрителя. 1969. № 1. С. 10–11.

Караганов А. «Братья Карамазовы» // Спутник кинозрителя. 1969. № 1. С. 12–15.

Караганов А. «Огонь, вода и... медные трубы» // Спутник кинозрителя. 1969. № 1. С. 14–15.

Караганов А. «Председатель» // Русское кино. 2006. https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino–0068.shtml

Караганов А. В поисках решения сложной темы // Искусство кино. 1955. № 1. С. 55-60.

Караганов А. Диалектическая емкость образа // Искусство кино. 1981. № 8. С. 46–58.

Караганов А. Донской Марк Семенович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 155–157.

Караганов А. Драма виноватых // Экран 1970–1971. М.: Искусство, 1971. С.57–62.

Караганов А. Современность героической темы // Вопросы киноискусства. М.: Наука, 1964. № 8. С. 5–26.

Караганов А. Современность истории // Искусство кино. 1968. № 8. С. 67–80.

Кардин В. Оба лучше // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 66–73.

Карнавал // Спутник кинозрителя. 1982. № 6.

Карнавальная ночь // Советский экран. 1957. № 1. С. 5.

Кассиль Л. «В шесть часов вечера после войны» // Огонек. 1944. № 48–49.

Кассиль Л. Человек, волк, лисица и заяц // Советский экран. 1962. № 20.С. 4–5.

Кацев И.Г. Джузеппе Де Сантис. М.: Искусство, 1965. 256 с.

Кваснецкая М. Анастасия, Саша и «Фокус» // Советский экран. 1981. № 13. С. 14–15.

Кваснецкая М. Год последний // Искусство кино. 1968. № 3. С. 11-14.

Кваснецкая М. Какой он, герой революции? // Искусство кино. 1961. № 11. С. 85–88.

Ким С. «Мачеха» // Советская Татария. 15.11.1973. https://www.proza.ru/2016/06/29/802

Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010.

Кириллова Н.Б. Ярополк Лапшин. Екатеринбург: Сократ, 2015. 320 с.
Киселев А. Глядишь и не веришь // Советский экран. 1987. № 5. С. 9.
Киселев И. Романтика подвига // Искусство кино. 1963. № 9. С. 43-45.
Кисунько В. Открывая человека // Искусство кино. 1979. № 2. С. 43-51.
Кисунько В. Правдивость сказки // Искусство кино. 1964. № 8. С. 44-46.
Кичин В. Версия полковника Зорина // Спутник кинозрителя. 1979. № 8.
Кичин В. Все ружья стреляют // Искусство кино. 1973. № 11. С. 31–39.
Кичин В. Емельян Пугачев // Спутник кинозрителя. 1979. № 8.
Кичин В. Зрителю, который не может ждать // Искусство кино. 1974. № 11.
Кичин В. Импровизация на тему... // Искусство кино. 1984. № 6. С. 22–28.
Кичин В. Ковбои с «Мосфильма» // Советский экран. 1988. № 8. С. 10–11.
Кичин В. Лед и пламень... // Советский экран. 1983. № 15. С. 6–7.
Кичин В. Любовь и голуби // Советский экран. 1984. № 23. С. 12–13.
Кичин В. Мудрые джины из мира фантазии // Вечерний Свердловск. 1967. 13.05.1967.
Кичин В. Нельзя превращать героику в игру // Искусство кино. 1972. № 10. С. 57–67.
Кичин В. Перечитывая страницы романа... // Советский экран. 1972. № 11. С. 9.
Кичин В. Похищение «Савойи» // Советский экран. 1980. № 4. С. 5.
Кичин В. Предисловие к судьбе // Советский экран. 1982. № 2. С. 3–4.
Кичин В. Противостояние // Искусство кино. 1977. № 1. С. 41–52.
Кичин В. Чрезвычайное происшествие // Искусство кино. 1975. № 4. С. 50-59.
Кладо Н. Нравственность и декларации // Искусство кино. 1967. С. 69–76.
Кладо Н. Полюсы комедии // Московский комсомолец. 1973. 24.10.1973. С. 4.
Кладо Н. Радости и огорчения // Советский экран. 1960. № 5. С. 4–5.
Кладо Н. Сценарий и фильм // Искусство кино. 1940. № 4. С. 20-23.
Кладо Н. Так в чем же дело, критик? // Экран 1966–1967. М.: Искусство, 1967. С.98–104.
Клейнер Е. «Балладе о доблестном рыцаре Айвенго» // Спутник кинозрителя. 1983. № 7. С. 6–7.
Климонтович Н. Это была любовь // Коммерсантъ. 31.08.1994.
Клюев В. Новая встреча // Советский экран. 1983. № 8. С. 7-8.
Ковалов О. «В шесть часов вечера после войны» // Радио «Свобода». 24.05.2011.
Ковалов О. «Подвиг разведчика» // Радио «Свобода». 24.05.2011. https://www.svoboda.org/a/24204606.html
Ковалов О. Геннадий Полока и его парадоксы // Синематека. 15.07.2010. http://www.cinematheque.ru/post/143318
Ковалов О. Дети Маркса и доктора Сальватора // Игнатенко А., Гусак В. К вопросу об Ихтиандре. М., 2014. С. 5–8.
Ковалов О. Русская кинодвадцатка. «В шесть часов вечера после войны» / Радио «Свобода». 24.05.2011. https://www.svoboda.org/a/24204596.html

Ковалов О. С Лениным в башке, с наганом в руке // Советский экран. 1989. № 10.
Ковалов О. Сатурн, пожирающий детей // Искусство кино. 2010. № 4.
Ковалов О. Семейный портрет с самоваром // Советский экран. 1980. № 9. С. 4.
Коваль Ю. Из старого арсенала // Искусство кино. 1967. № 5. С. 53–55.
Коварский Н. Дочь родины // Комсомольская правда. 22.09.1944.
Коварский Н. Обвинительный акт против фашизма // Искусство кино. 1938. № 9. С. 28-32.
Кожевников В. «Небо Москвы» // Правда. 10.06.1944.
Кожевников В. Фронт и фланги // Искусство кино. 1975. № 5. С. 123–126.
Кожухова Г. Дело № 306? // Московский комсомолец. 15.05.1956.
Кожухова Г. Ильф, Петров и другие // Экран 1971–1972. М.: Искусство, 1972. С.72–74.
Кожухова Г. Просто комедия // Правда. 1973. 24.09.1973. С. 4.
Козинцев Г. «Последний дюйм» // Советский экран. 1959. № 13. С. 4.
Козинцев Г. Так нужно говорить о героях // Кадр. 5.02.1936.
Козлов В. Расследуется – будет расследовано // Советский экран. 1981. № 15.
Козлов И. Встреча со знакомым // Искусство кино. 1963. № 9. С. 34-37.
Козлов Л. Рядом с правдой // Искусство кино. 1958. № 5. С. 27-31.
Кокарева И. «Ошибка резидента» // Спутник кинозрителя. 1968. № 11. С. 8–9.
Кокарева И. «Трембита» // Спутник кинозрителя. 1968. № 11. С.13.
Кокарева И. «Шестое июля» // Спутник кинозрителя. 1968. № 11. С. 1–5.
Кокорева И. Смерть филателиста // Спутник кинозрителя. 1970. № 12. С.9.
Кокорева И. «Возращение Максима» // Спутник кинозрителя. 1966. С. 2–3.
Кокорева И. «Ноктюрн» // Спутник кинозрителя. 1966. № 12. С. 4–5.
Кокорева И. Гроза над Белой // Спутник кинозрителя. 1968. № 11. С. 6-7.
Кокорева И. Красная площадь // Спутник кинозрителя. 1970. № 12. С. 1.
Кокорева И. То, что осталось за кадром // Искусство кино. 1954. № 3. С. 91-105.
Колесникова А.Г. «Бой после победы»: образ врага в советском игровом кино периода холодной войны. М., 2015. 230 с.
Колесникова Н. На перекрестке фронтовых дорог // Искусство кино. 1962. № 8. С. 89-91.
Колесникова Н. Непобедимый действует // Советский экран. 1984. № 15. С. 14–15.
Колодяжная В. Герой приключенческого фильма // Искусство кино. 1958. № 3. С. 39-41.
Колодяжная В. Сюжет и фабула приключенческого фильма // Искусство кино. 1956. 10: 34-43.
Колотаев В.А. Искусство кино в системе построения стадиальной модели идентичности // Вестник ВГИК. 2010. 5: 6-28.
Кольцов М. «Великое зарево»: новый фильм Тбилисской киностудии // Правда. 1938. № 301. С. 6.

Корлисс Р. Дина-фильмы атакуют // Видео-Асс экспресс. 1990. № 1. С. 8.

Корнешов Л. Одна на всех // Советский экран. 1985. № 8. С. 4–5.

Корнешов Л. С надеждой и решимостью… // Искусство кино. 1981. С. 34–44.

Корниенко И.С. Киноискусство Советской Украины. Страницы истории. М.: Искусство, 1975. 240 с.

Коршунов В., Селиванова А. Город–предписание. «Подкидыш» на крыше «Родины» // Colta. 2.08.2018. https://www.colta.ru/articles/cinema/18739–gorod–predpisanie

Косинова М.И. Падение кинопосещаемости в эпоху «застоя». Причины и следствия // Вестник университета. 2016. № 7-8. С. 271-276.

Костальцев М. «Часы остановились в полночь» // МН. 14.04.2019. https://minsknews.by/kartinyi-voennogo-vremeni-chasyi-ostanovilis-v-polnoch/

Костенко А. Фильмы о бессмертном подвиге. «Третий тайм» для советского народа. 2015. https://www.sports.ru/tribuna/blogs/koaalnews/944376.html

Котенко С. Тамара Макарова // Актеры советского кино. Вып. 1. М.: Искусство, 1964.

Красинский А. Письмо из Белоруссии // Советский экран. 1972. № 8. С. 4.

Красинский А. Письмо из Белоруссии // Советский экран. 1972. № 8. С. 4.

Кремлев Г. «Мы из Кронштадта» // Советский экран. 1966. № 6. С. 20.

Кремлев Г. Адрес героини // Искусство кино. 1958. № 4. С. 43-49.

Кремлев Г. Поэма о безответной любви // Советский экран. 1965. № 11. С. 6–7.

Кремлев Г. Михаил Калатозов. М.: Искусство, 1964.

Кремлев Г. Против Огурцовых // Искусство кино. 1957. № 2.

Криницкий А.И. Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии // Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б.С. Ольхового. М.: Теа-кино-печать, 1929. С. 18.

Кринкин И. Реализм и натурализм в творчестве художников кино // Искусство кино. 1936. № 1.

Кристенсен Л. «Интердевочка» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С. 423–427.

Крон А. «Иван Никулин – русский матрос»// Правда. 19.04.1945.

Крон А. О собаке или о человеке? // Искусство кино. 1965. № 1. С. 28-34.

Круглов Р.Г.□Художественный мир Ф.М. Достоевского на киноэкране: проблема интерпретации (на материале экранизаций романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»): Дис. канд. искусств. СПб.: СПбГИКиТ, 2016. 195 с.□

Крымова Н. Наша профессия — пламень страшный // Аврора. 1984. № 9.

Крючков Ю. «Спортлото–82», или Старые приключения Шурика // Труд. 1982. 7.09.1982.

Кубарев Ю. «Сколько сеялок может тащить К–700?» // Искусство кино. 1973. № 11. С. 51–55.

Кудрявцев С. «Агония». 1997. https://kinanet.livejournal.com/1329687.html

Кудрявцев С. «Асса». 24.09.2006. https://kinanet.livejournal.com/68837.html

Кудрявцев С. «Белое солнце пустыни». 14.12.2006. https://kinanet.livejournal.com/335712.html
Кудрявцев С. «Беспокойное хозяйство». 30.09.2006. https://kinanet.livejournal.com/91820.html
Кудрявцев С. «Большая жизнь». 7.12.2007. https://kinanet.livejournal.com/951633.html
Кудрявцев С. «Бриллиантовая рука». 2006. https://kinanet.livejournal.com/283045.html
Кудрявцев С. «В зоне особого внимания». 3.09.2007. https://kinanet.livejournal.com/582659.html
Кудрявцев С. «Валентин и Валентина». 10.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/412929.html
Кудрявцев С. «Весенний призыв». 10.04.2007. https://kinanet.livejournal.com/687299.html
Кудрявцев С. «Весна на Заречной улице». 30.10.2006. https://kinanet.livejournal.com/188240.html
Кудрявцев С. «Вечера на хуторе близ Диканьки». 6.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/495536.html
Кудрявцев С. «Влюбленные». 17.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/523729.html
Кудрявцев С. «Война и мир». 2006. 17.11.2006. https://kinanet.livejournal.com/245128.html
Кудрявцев С. «Городской романс». 3.03.2007. https://kinanet.livejournal.com/565176.html
Кудрявцев С. «Дама с собачкой». 20.11.2006. https://kinanet.livejournal.com/252797.html
Кудрявцев С. «Дамы приглашаю кавалеров». 3.05.2007. https://kinanet.livejournal.com/757977.html
Кудрявцев С. «Два билета на дневной сеанс». 31.03.2007. https://kinanet.livejournal.com/652755.html
Кудрявцев С. «Два бойца». 9.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/505000.html
Кудрявцев С. «Два Фёдора». 25.07.2007. https://kinanet.livejournal.com/995152.html
Кудрявцев С. «Дело Румянцева». 27.09.2006. https://kinanet.livejournal.com/81220.html
Кудрявцев С. «Деловые люди». 30.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/476807.html
Кудрявцев С. «Добряки». 23.03.2007. https://kinanet.livejournal.com/625642.html
Кудрявцев С. «Женщина, которая поет». 2007. 15.04.2007. https://kinanet.livejournal.com/704021.html
Кудрявцев С. «Женя, Женечка и "катюша"». 17.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/522940.html
Кудрявцев С. «Жестокость». 16.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/433635.html
Кудрявцев С. «Зайчик». 12.12.2006. https://kinanet.livejournal.com/329013.html

Кудрявцев С. «Здравствуй и прощай». 21.07.2007. https://kinanet.livejournal.com/979864.html
Кудрявцев С. «Иваново детство». 1978/2008. https://kinanet.livejournal.com/1279813.html
Кудрявцев С. «Карнавал». 15.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/431925.html
Кудрявцев С. «Клятва». 6.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/400022.html
Кудрявцев С. «Ко мне, Мухтар». 6.10.2006. https://kinanet.livejournal.com/110782.html
Кудрявцев С. «Кто заплатит за удачу». 23.07.2007. https://kinanet.livejournal.com/987683.html
Кудрявцев С. «Мачеха». 2007. https://kinanet.livejournal.com/510796.html
Кудрявцев С. «Машенька». 27.08.2007. https://kinanet.livejournal.com/1102790.html
Кудрявцев С. «Москва слезам не верит». 2007. 2.08.2007. https://kinanet.livejournal.com/501531.html
Кудрявцев С. «Моя любовь». 13.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/516508.html
Кудрявцев С. «Музыкальная история». 29.11.2006. https://kinanet.livejournal.com/278900.html
Кудрявцев С. «Мы из джаза». 28.06.2007. https://kinanet.livejournal.com/904172.html
Кудрявцев С. «Начальник Чукотки». 30.06.2007. https://kinanet.livejournal.com/910992.html
Кудрявцев С. «Не может быть!». https://kinanet.livejournal.com/394922.html
Кудрявцев С. «Никто не хотел умирать». 12.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/513942.html
Кудрявцев С. «Они сражались за Родину». 25.09.2006. https://kinanet.livejournal.com/72511.html
Кудрявцев С. «Опасные гастроли». 4.12.2007. https://kinanet.livejournal.com/695054.html
Кудрявцев С. «Опекун». 4.07.2007. https://kinanet.livejournal.com/678554.html
Кудрявцев С. «Осенний марафон». 26.09.2006. https://kinanet.livejournal.com/77302.html
Кудрявцев С. «Подвиг разведчика». 23.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/454322.html
Кудрявцев С. «Полосатый рейс». 28.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/471271.html
Кудрявцев С. «Простая история». 27.11.2006. https://kinanet.livejournal.com/273507.html
Кудрявцев С. «Прощайте, голуби!». 17.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/521886.html
Кудрявцев С. «Республика ШКИД. 16.03.2007. https://kinanet.livejournal.com/608080.html

Кудрявцев С. «Розыгрыш». 26.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/464589.html
Кудрявцев С. «Романс о влюбленных». 2006. https://www.kino–teatr.ru/kino/movie/sov/6061/annot/
Кудрявцев С. «С тобой и без тебя». 8.01.2007. https://kinanet.livejournal.com/407275.html
Кудрявцев С. «Свадьба». 15.11.2006. https://kinanet.livejournal.com/237009.html
Кудрявцев С. «Свой среди чужих, чужой среди своих» 13.05.2007. https://kinanet.livejournal.com/791592.html
Кудрявцев С. «Седьмая пуля». 5.03.2007. https://kinanet.livejournal.com/570480.html
Кудрявцев С. «Старшина». 10.03.2007. https://kinanet.livejournal.com/585416.html
Кудрявцев С. «Степень риска». 17.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/523183.html
Кудрявцев С. «Сыщик». 2007. https://kinanet.livejournal.com/488531.html
Кудрявцев С. «Точка, точка, запятая…». 1973. https://kinanet.livejournal.com/640906.html
Кудрявцев С. «Три тополя на Плющихе». 1.10.2006. https://kinanet.livejournal.com/94168.html
Кудрявцев С. «Трясина». 23.05.2007. https://kinanet.livejournal.com/818345.html
Кудрявцев С. «Укротительница тигров». 2007. https://kinanet.livejournal.com/65738.html
Кудрявцев С. «Учитель пения». 1973. https://kinanet.livejournal.com/838547.html
Кудрявцев С. «Хроника пикирующего бомбардировщика». 11.04.2007. https://kinanet.livejournal.com/692908.html
Кудрявцев С. «Чужие дети». 17.08.2007. https://kinanet.livejournal.com/1070890.html
Кудрявцев С. «Шестое июля». 15.03.2007. https://kinanet.livejournal.com/604471.html
Кудрявцев С. «Я шагаю по Москве». 27.11.2006. https://kinanet.livejournal.com/274762.html
Кудрявцев С. Всё же сбылся солнечный удар // Кино–театр.ру. 4.03.2015. https://www.kino–teatr.ru/blog/y2015/3–4/612/
Кудрявцев С. Всего было снято 7250 советских фильмов для кинопроката. 11.08.2009. https://kinanet.livejournal.com/1729870.html
Кудрявцев С. Героико–приключенческий фильм с элементами иронии. 3.11.2007. https://kinanet.livejournal.com/589033.html
Кудрявцев С. Историко–эпическая фантазия. 19.02.2007. https://kinanet.livejournal.com/530335.html
Кудрявцев С. Лирическая милицейская комедия. 18.05.2007. https://kinanet.livejournal.com/806180.html
Кудрявцев С. Личная жизнь Павла Зубова // Искусство кино. 1982. № 6. С. 50–56.

Кудрявцев С. Роман–экранизация с элементами мелодрамы. 19.12.2006. https://kinanet.livejournal.com/353865.html).

Кудрявцев С. Свое кино. М.: Дубль «Д», 1998. 492 с.

Кудрявцев С. Сеча на Эльбе // Кино–театр.ру. 3.07.2014. https://www.kino–teatr.ru/blog/y2014/7–3/507/

Кузнецов М. «Пушки к бою едут задом...» // Советский экран. 1966. № 16. С. 1–2.

Кузнецов М. Дама с собачкой // Советский экран. 1960. № 7. С. 10-11.

Кузнецов М. Дебют, обещающий многое... // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 136–142.

Кузнецов М. О страстях человеческих («Единственная») // Экран 1976–1977. М.: Искусство, 1978. С.100–104.

Кузнецов М. Победы и поражения Егора Трубникова // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 39–44.

Кузнецов М. Смех стоит стеной // Комсомольская правда. 1973. 6.10.1973. С. 2.

Кузнецов М. Старшие и младшие // Советский экран. 1962. № 23.

Кузнецов М. Тринадцатый стул мастера Гамбса // Советский экран. 1971. № 22. С. 2–3.

Кузнецов М. Чувство смеха // Советский экран. 1967. № 7.

Кузнецова И., Залесский В. Завязка и продолжение // Искусство кино. 1959. № 11. С. 72-78.

Кузнецова Л. Любовь всегда права? // Искусство кино. 1981. № 7. С.58–71.

Кузнецова М. «Мальчик, ты кто?» // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.129–131.

Кузнецова М. С тревогой («Родня») // Экран 1982–1983. М.: Искусство, 1985. С.90–93.

Кузьмина Л. Егоров Юрий Павлович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 171–174.

Кузьмина Л. Иванов А.Г. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т.1. М.: НИИК, 2010. С.190–193.

Кузьмина Л. Лиознова Т.М. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т.1. М.: НИИК, 2010. С. 264–267.

Кузьмина Л. Лотяну Э.В. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 271–274.

Кузьмина Л. Марягин Л.Г. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 290–292.

Кузьмина Л. Мотыль В.Я. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 327–330.

Кузяев Ф. Уважать запросы зрителей // Советский экран. 1960. № 2. С. 2.

Кукаркина Т. Логика успеха // Экран 1976–1977. М.: Искусство, 1978. С.118–121.

Кун М. «Падение Берлина» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М., 2012 . С. 158–163.

Куницын Г. Есть о чем поразмыслить // Советский экран. 1973. № 1. С. 2–3.

Кураев М. Живой с живыми // Литература и кино. М.–Л.: Просвещение, 1965.
Курган О. «Я работаю мамой» // Советский экран. 1981. № 1. С. 5.
Курган О. И в шутку, и в серьез // Советский экран. 1981. № 24. С. 6.
Курган О. Ради жизни на земле // Советский экран. 1981. № 18. С.9.
Курган О. У памяти нет срока давности // Советский экран. 1984. № 7. С. 6–7.
Кучкина О. «Я должен, я обязан, я буду...» // Искусство кино. 1983. № 2. С. 54–61.
Кучкина О. Чтобы жила правда // Искусство кино. 1975. № 5. С. 127–130.
Кушнир Е. Живые и мертвые // Lumier. 2.12.2017.http://www.lumiere–mag.ru/vojna–i–mir–1965–1967–recenziya/
Кушниров М. В рамках жанра // Искусство кино. 1970. № 7. С. 27-31.
Кушниров М. На третьем дыхании // Искусство кино. 1987. № 7.
Кушниров М. Яков Протазанов. Творческий путь. Рига, 1971.
Кушниров М. Светлый путь, или Чарли и Спенсер. М.: Терра–Книжный клуб, 1998.
Кушнирский Я. На той далёкой, на гражданской // Советский экран. 1981. № 7. С. 4.
Лаврентьев С. «Сердца четырех» // Искусство кино. 1991. № 8. С. 110–111.
Лаврентьев С. «Суворов»: на взгляд солдата // Искусство кино. 1990. № 5.
Лаврентьев С. «Судьба человека» // Искусство кино. 1989. № 1.
Лаврентьев С. Красный вестерн. М.: Алисторус, 2009.
Лазарев В. Девочке нужен отец, или Оказать милость ближнему. 2009. https://www.kino–teatr.ru/kino/art/kino/1681/
Ларгина Н. Дорман В.Д. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: ВНИИК, 2010. С. 157–159.
Ласточка // Искусство кино. 1958. № 12. С. 105.
Левитин М. По законам справедливости // Советский экран. 1980. С. 2–3.
Левитин М. Случай из практики // Советский экран. 1983. № 1. С. 8.
Левшина И. Актерский фильм // Искусство кино. 1968. № 7. С. 33–38.
Левшина И. В жизни и в искусстве // Искусство кино. 1962. № 3. С. 122-125.
Левшина И. Как воспринимается произведение искусства. М.: Знание, 1983. 95 с.
Левшина И. Песня // Искусство кино. 1969. № 6. С. 37-42.
Левшина И. Превращения // Советский экран. 1975. № 1. С. 10–13.
Левшина И. Режиссура или антирежиссура? // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.148–149.
Левшина И. С авторской волны // Экран 1966–1967. М.: Искусство, 1967. С.105–111.
Левшина И. Экраном пропетая песня // Советский экран. 1974. № 3. С. 6.
Леонидов О. «Зоя» // Московский большевик. 24.09.1944.
Леонидов О. «Ошибка инженера Кочина» // Кино. 17.11.1939.
Леонидов О. Ненужное подражание // Вечерняя Москва. 1940. № 159 (4987). 12.10.1940.
Леонидов О. «Весна» // Советское искусство. 4.07.1947.
Лесникова Е. Жил певчий дрозд // Урал. 2004. № 9.

Лесовой М. Испания в сердце… // Советский экран. 1966. № 1. С. 19

Лесскис Н. Фильм «Ирония судьбы…»: от ритуалов солидарности к поэтике измененного сознания // НЛО. 2005. № 6. https://magazines.gorky.media/nlo/2005/6/film–ironiya–sudby–ot–ritualov–solidarnosti–k–poetike–izmenennogo–soznaniya.html

Липков А. Измена // Искусство кино. 1968. № 1. С. 21.

Липков А. Любовь и голуби // Спутник кинозрителя. 1984. № 8. С. 3–4.

Липков А. Веселое лукавство ума // Искусство кино. 1977. № 3. С. 65–72.

Липков А. Госпожа удача // Экран 1970–1971. М.: Искусство, 1971. С.94–98.

Липков А. Новизна старых истин // Искусство кино. 1979. № 3. С. 43–53.

Липков А. От своего лица // Искусство кино. 1975. № 4. С. 73–84.

Липков А. Последний суд // Экран 1970–1971. М.: Искусство, 1971. С.62–69.

Липков А. Размышление о Робинзоне // Советский экран. 1973. № 11. С. 7.

Липков А. Цена свободы // Искусство кино. 1976. № 8. С. 47–54.

Липков А. Шекспировский экран. М.: Искусство, 1975.

Липков А. Щедрость // Экран 1969–1970. М.: Искусство, 1970. С.46–49.

Липков А. Постижение любовью // Искусство кино. 1970. № 2. С. 56–64.

Липков А. Директор // Вечерняя Москва. 13.07.1970.

Липков А. Живем и помним // Комсомольская правда. 12.07.1985.

Липков А. Заложник // Спутник кинозрителя. 1984. № 8. С. 4–5.

Липков А. Что в зеркале? // Советский экран. 1985. № 6. С. 6–7.

Листов В. Тень Пушкина на отечественном экране // Киноведческие записки. 1999. № 42.

Литовский О. Фильм о бдительности // Кино. 1936. № 17.

Лиходеев Л. Неутомимые неуловимые // Искусство кино.1972. № 2. С. 21–27.

Локтев А. «Весь фильм он улыбается…» // Советский экран. 1980. № 7.

Лордкипанидзе Н. Глазами Гашека // Искусство кино. 1963. № 4. С. 94-97.

Лордкипанидзе Н. Самое опасное // Экран 1966–1967. М.: Искусство, 1967. С.178–181.

Лордкипанидзе Н. Свой взгляд // Искусство кино. 1962. № 4. С. 9-12.

Лордкипанидзе Н. Основание для доверия // Искусство кино. 1961. № 8. С. 22–25.

Лотман Ю.М. Лекции по структурной поэтике // Труды по знаковым системам: Ученые записки Тарту. ун-та. 1964. № 160. С. 53-187.

Лукин Ю. Журбины… которые Ивановы и не Ивановы // Искусство кино. 1955. № 1. С. 43-51.

Лукин Ю. Журбины… которые Ивановы и не Ивановы // Искусство кино. 1955. № 1. С. 43-51.

Лучанский М. Любовь Орлова // Искусство кино. 1940. № 10. С. 49–50.

Лындина Э. «Трудный человек» Пётр Исаев // Советский экран. 1974. № 6. С. 2–3.

Лындина Э. Актеры нашего кино. М.: Эксмо, 2011. 384 с.

Лындина Э. Граник Анатолий Михайлович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 136–139.

Лындина Э. Лукинский Иван Владимирович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 276–279.
Лындина Э. Масленников И.Ф. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 292–295.
Львов Б. «На той далекой, на гражданской…» // Искусство кино. 1967. № 12. С. 64–69.
Львов М. «Как закалялась сталь» // Правда. 30.09.1942.
Львов С. Недостоверно! // Искусство кино. 1962. № 12. С. 25-30.
Львов С. Непонятые сказки // Искусство кино. 1970. № 7. С. 31–39.
Львовский М. Логика жанра // Искусство кино. 1964. № 3. С. 26-28.
Львовский М. Мастер // Кино и дети. М.: Искусство, 1971.
Львовский М. Правда сказки // Искусство кино. 1966. № 2. С. 11–14.
Мазин В., Туркина О. Лов перелетных означающих: Старик Хоттабыч // Moscow Art Magazine.2001. № 36. http://moscowartmagazine.com/issue/84/article/1844
Макаров А. «Акселератка» // Спутник кинозрителя. 1987. № 11. С. 12–13.
Макаров А. «Особо опасные…» // Спутник кинозрителя. 1980. № 4. С. 8–9.
Макаров А. «С любимыми не расставайтесь» // Спутник кинозрителя. 1980. № 4. С. 3–5.
Макаров А. … и половодье чувств // Советский экран. 1982. № 17. С. 6–7.
Макаров А. Бриллиант и оправа // Советский экран. 1984. № 24. С. 8–9.
Макаров А. Земляки // Спутник кинозрителя. 1975. № 8. С. 4-5.
Макаров А. Ключи от рая // Спутник кинозрителя. 1976. № 8.
Макаров А. Не склонившие головы // Искусство кино. 1988. № 5. С. 31-38.
Макаров А. Обвиняются в… // Искусство кино. 1983. № 9. С. 34–44.
Максимов А. Герой пишет свою биографию // Искусство кино. 1975. № 3. С. 19–29.
Мальва // Советский экран. 1957. № 7. С. 9).
Малюгин Л. Зрелость Максима // Рабочий и театр. 1937. № 6.
Малюков М. «Жестокий романс» // Ovideo. 26.02.2012. https://ovideo.ru/review/34116
Малюкова Л. Колосов Сергей Николаевич // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010.
Мамаладзе Т. Возвращение жанра // Искусство кино. 1976. № 4. С. 49–54.
Мамаладзе Т. Пустая душа // Искусство кино. 1977. № 8. С. 16–26.
Мамаладзе Т. Сочинение на неожиданную тему // Искусство кино. 1977. № 4. С. 75–84.
Маматова Л. Модель киномифов 30–х годов: гений и злодейство // Искусство кино. 1991. № 3.
Манаева Д. Если бы не сглаживать конфликтов // Советская Белоруссия. 3.08.1966.
Маневич И. О фильме «Великое зарево». Госкиноиздат, 1938.
Маневич И. Спектакль на экране // Искусство кино. 1953. № 7. С. 90–98.
Мараховский В. Защитники бесконечности // История.рф. 9.05.2016. https://histrf.ru/biblioteka/reviews/b/zashchitniki–bieskoniechnosti–rietro–rietsienziia–na–kh–f–ofitsiery

Марголина И. «Служили два товарища» Евгения Карелова и «Перекоп» Ивана Кавалеридзе. 2018. https://chapaev.media/articles/7518

Марголит Е. «Вокзал для двоих» / Лучшие фильмы на свете. «Тот, кто тебя понимает и рад тебе, недотепе»: Критики о фильмах Рязанова // Афиша [Воздух]. 4.12.2015. https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/tot–kto–tebya–ponimaet–i–rad–tebe–nedotepe–kritiki–o–filmah–ryazanova/

Марголит Е. «Ошибка инженера Кочина» // Искусство кино. 1989. № 10. С. 89–91.

Марголит Е. «Семеро смелых» // Сеанс. 1993. № 8.

Марголит Е. Барнет Борис Васильевич // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 54–58.

Марголит Е. Диалог поколений // Кинематограф оттепели. Кн. 1. М.: Материк, 1996.

Марголит Е. Довженко А.П. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 150–152.

Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960–х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. 560 с.

Марголит Е. Зархи А.Г. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С.183–186.

Марголит Е. Кинематограф оттепели: К портрету феномена // Киноведческие записки. 2003. №61.

Марголит Е. Луков Леонид Давидович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 279–282.

Марголит Е. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития (Краткий очерк истории художественного кино) // Киноведческие записки. 2004. № 66.

Марголит Е. Глаза сквозь маску // Лавры кино. 1.02.2017.

Маркова Ф. «Атаман кодр» // Советский экран. 1959. № 13. С. 2.

Маркова Ф. «Выдающийся» фильм провалился в прокате // Культура. 1967. № 5. 12.01.1967. С. 2-3.

Маркова Ф. «О тех, кого помню и люблю» // Спутник кинозрителя. 1974. № 3.

Маркова Ф. И сюжет и характер // Советский экран. 1971. № 7. С. 3.

Маркова Ф. О трудностях «легких дорог» // Советский экран. 1981. № 24. С. 6.

Маркова Ф. Разрушение личности // Советский экран. 1978. № 23. С. 6–7.

Маркулан Я. Знакомьтесь: Илья Авербах // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.82–84.

Марченко В. О меньшем брате и верности // Экран 1977–1978. М.: Искусство, 1979. С.98–101.

Марьямов А. «Тарас Шевченко». Фильм о великом поэте // Искусство кино. 1951. № 5. С. 26-30.

Марьямов А. Товарищ Такси // Советский экран. 1975. № 21.

Маслова И. «Случай с Полыниным» // Ленинская смена. 1971.

Маслова Л. Мымра нашего времени // Коммерсантъ. 2011. № 47. С. 14. 21.03.2011. https://www.kommersant.ru/doc/1604981

Маслова Л. «Печки–лавочки»: Крестьянин торжествует // Воспоминания о Шукшине / Сост. Л. Аркус, В. Степанов, А. Чечот. М.: Фонд «Формула успеха» им. В.М. Шукшина, 2017. С. 131–142. .

Маслова Л. «Интердевочка» // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. V. СПб, 2004.

Масловский Г. Представьтесь, пожалуйста! // Искусство кино. 1988. № 11. С. 64–68.

Масловский Г. Семейный портрет // Искусство кино. 1984. № 3. С. 33–43.

Масловский Г. Вечно новый старый спор // Искусство кино. 1985. № 3.

Матизен В. Всегда начеку // Новые Известия. 4.02.2010.

Матизен В. Гостев Игорь Аронович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 131-133.

Мачерет А. «Белые ночи» // Советский экран. 1960. № 6. С. 4–5.

Мачерет А. «Горячие денечки» // Кино. 5.05.1935.

Мачерет А. Выразительная простота // Кино. 1936. № 9.

Мачерет А. Движение замысла // Искусство кино. 1973. № 4. С. 41–56.

Мачерет А. Оптимистическая трагикомедия // Советский экран. 1969. № 23. С. 2–3.

Мачерет А. Последний фильм Ивана Пырьева // Экран 1968–1969. М.,1969. С. 150–151.

Мачерет А. Своеобразие мастерства // Искусство кино. 1956. № 8. С. 14-28.

Мачерет А. Художественные течения в советском кино. М.: Искусство, 1963.

Мачерет А.В. Художественность фильма. М.: Искусство, 1975. 254 с.

Медведев А. Алмазы для Марии // Спутник кинозрителя. 1976. № 1. С. 11.

Медведев А. Вопросы после фильма // Искусство кино. 1984. № 3. С. 22–37.

Медведев А. Даль «Берега» на плоскости экрана // Литературная газета. 13.06.1984.

Медведев А. Кто он? М.: Искусство, 1968.

Медведев А. Оглянись в печали // Советский экран. 1980. № 1. С. 4–5.

Медведев А. От зари до зари // Спутник кинозрителя. 1976. № 1. С. 2–4.

Медведев А. Пропавшая экспедиция // Спутник кинозрителя. 1976. № 1. С. 12–13.

Медведев А. У безымянной высоты // Искусство кино. 1977. № 2. С. 44–55.

Медведев А. Это мы не проходили // Спутник кинозрителя. 1976. № 1. С. 5–7.

Медведев А. Что человек должен… // Искусство кино. 1978. № 2. С. 23–37.

Медведев Б. Должен быть человек счастлив? // Советский экран. 1966. № 16. С. 4-5.

Медведев Б. Живые и мертвые // Советский экран. 1964. № 4.

Медведев Б. Не буква, а суть… // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С. 92–95.

Медведев Б. Один и тринадцать // Искусство кино. 1960. № 6.

Медведев Ф. Сильные женщины. Их боялись мужчины. М.: Алгоритм, 2017.
Медведева Г. Репертуар: свет и тени // Советский экран. 1965. № 17. С. 4–5.
Мединский В. Война. Мифы СССР. 1939-1945. М.: Олма-пресс, 2011.
Мейлах М. Три фильма Станислава Ростоцкого // Молодые режиссеры советского кино. Л.–М.: Искусство, 1962.
Мериманов В. «Шумный день» // Советский экран. 1961. № 2. С. 6–7.
Мессер Р. Чапаев. М.–Л.: Роскиноиздат, 1934.
Милосердова Н. Данелия Г.Н. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 143–147.
Милосердова Н. Кин–дза–дза // Российский иллюзион. Антология. М.: Материк, 2003. С. 675—680
Милосердова Н. Мельников В.В. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 302–306.
Мильдон В. Монолог для хора: двойник–призрак. Образы Ленина и Сталина в советском кино 30–40–х гг. // Киноведческие записки. 1999. № 4.
Минц К. Просчет комедиографа // Искусство кино. 1960. № 10. С. 40-43.
Миронер Ф. За чистоту душ // Искусство кино. 1963. № 3.
Митта А. «Экипаж». Цит. по: Демин В. «Экипаж» // Спутник кинозрителя. 1980. № 7.
Митта А. Оптимальная температура – 39,9 [Интервью Тамары Сергеевой] // Искусство кино. 2002. № 3.
Михайлов А. Путевка в жизнь // Пролетарское кино. М. 1931. № 5–6.
Михайлов Б. Превратности женской судьбы // Советский экран. 1972. № 18. С. 4–5.
Михайлова П. В соседнем районе жених украл члена партии! // Независимая газета. 2.04.2012.
Михайлова С. «Цыган» // Искусство кино. 1968. № 1. С. 20.
Михалков С. О фильме «Первоклассница» // Культура и жизнь. 31.03.1948.
Михалкович В. «Женщина в белом» // Спутник кинозрителя. 1982. № 2.
Михалкович В. «Ты течешь как река...» // Советский экран. 1977. № 18. С. 4–5.
Михалкович В. «Усатый нянь» // Спутник кинозрителя. 1978. № 5. С. 8.
Михалкович В. В духе романтическом // Советский экран. 1982. № 7.
Михалкович В. Возможности ситуации // Советский экран. 1986. № 7. С. 10–11.
Михалкович В. Игра в шашки не по правилам // Искусство кино. 1983. № 10. С. 44–54.
Михалкович В. Как сложили сказку // Искусство кино. 1976. № 6. С. 36–46.
Михалкович В. Ложе канонов и русло жизни // Искусство кино. 1974. № 1. С. 84-100.
Михалкович В. Ложе канонов и русло жизни // Искусство кино. 1974. № 1. С. 84–100.

Михалкович В. Неоконченная пьеса для трех револьверов // Советский экран. 1978. № 5. С. 3–4.
Михалкович В. Пигмалион среди нас // Искусство кино. 1978. № 2. С. 38–48.
Михалкович В. Прораб–пришелец // Советский экран. 1987. № 9. С. 11.
Мокроусов А. Партия сказала "не надо". Ефим Дзиган на фестивале "Белые столбы" // Коммерсантъ. 2010. № 22. 09.02.2010. С.15.
Мокроусов А. Слишком лояльный Дзиган // Русский журнал. 15.02.2010. http://www.russ.ru/pole/Slishkom–loyal–nyj–Dzigan
Молодой коммунар. 1969. № 154, 3.07.1969.
Молоков В. «Семеро смелых» // Правда. 4.02.1936.
Молчанова М. «Интердевочка» Петра Тодоровского // Частный корреспондент. 30.08.2019. http://www.chaskor.ru/article/interdevochka_petra_todorovskogo_42263
Морли Р. «Судьба человека» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С. 184–189.
Моров А. «Тринадцать» // Правда. 14.03.1937.
Моров А. Мастера цирка на экране // Искусство кино. 1953. № 10. С. 86–93.
Морозов С. «Повесть о первой любви» // Советский экран. 1957. № 14. С. 11–12.
Морозова Н. Приключенческий фильм // Искусство кино. 1953. № 12. С. 52–63.
Москвитин Е. Разгадывая Гайдая // Огонёк. 2013. № 3. С. 44.
Мурадов А.Б. Особенности режиссерских решений при поиске нового языка в первых многосерийных телефильмах о Великой Отечественной войне // Culture and Civilization. 2017, 7 (1А): 400–417.
Мурадян А. «Щит и меч»: фильм, развенчавший миф о разведчиках // Вечерняя Москва. 2018. 1.04.2018.
Мурзина М. Игра в злодеев, или Средство от Антигон // Известия. 23.02.1988.
Мхеидзе Г. В кинотеатрах страны начинается показ «Дорогой Елены Сергеевны» ‹...› // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. IV. СПб.: Сеанс, 2002.
Нарлиев Х. Наше кровное // Искусство кино. 1977. № 11. С. 93–95.
Наумов Владимир // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. 2. СПб: Сеанс, 2001.
Нефедов Е. «Айболит–66» // All of Cinema. 28.03.2017. http://allofcinema.com/aybolit–66–aybolit–66–1967/#ixzz6PhooZ9la
Нефедов Е. «Афоня» // All of Cinema. 2015. 15.09.2015. http://allofcinema.com/afonya–afonya–1975/
Нефедов Е. «Белое солнце пустыни» // World Art. 8.02.2006. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4306
Нефедов Е. «Бриллиантовая рука» // World Art. 2006. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4276
Нефедов Е. «В зоне особого внимания» // All of Cinema. 31.01. 2017. http://allofcinema.com/v–zone–osobogo–vnimaniya–v–zone–osobogo–vnimaniya–1978/#ixzz6IvxyCE5L

Нефедов Е. «Возвращение «Святого Луки» // All of Cinema. 23.08.2017. http://allofcinema.com/vozvrashhenie–svyatogo–luki–vozvrashchenie–svyatogo–luki–1970/#ixzz6OlWtns6K

Нефедов Е. «Воры в законе» // All of Cinema.15.09.2016. http://allofcinema.com/voryi–v–zakone–vory–v–zakone–1988/#ixzz6HbjU5GGF

Нефедов Е. «Десять негритят» // All of Cinema. 10.11.2016. http://allofcinema.com/desyat–negrityat–desyat–negrityat–1987/#ixzz6Js5Ii0nO

Нефедов Е. «Джентльмены удачи» // Wold Art. 2006. 7.08.2006. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4318

Нефедов Е. «Женщина, которая поет». All of Cinema. 2018. 13.03.2018. http://allofcinema.com/zhenshhina–kotoraya–poyot–zhenshchina–kotoraya–poyot–1979/

Нефедов Е. «Зимняя вишня» // All of Cinema. 7.11.2017. http://allofcinema.com/zimnyaya–vishnya–zimnyaya–vishnya–1985/

Нефедов Е. «Иван Васильевич меняет профессию». World Art. 2006. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4277

Нефедов Е. «Кавказская пленница». World Art. 2006. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4278

Нефедов Е. «Карнавальная ночь» // World Art. 23.12.2007. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=2172

Нефедов Е. «Коллеги» // All of Cinema. 18.02.2019. http://allofcinema.com/kollegi–kollegi–1962/#ixzz6J6weBWVF

Нефедов Е. «Красные дипкурьеры» // All of Cinema. 6.10.2016. http://allofcinema.com/krasnyie–dipkureryi–krasnye–dipkurery–1977/#ixzz6PbuIXiCw

Нефедов Е. «Крик дельфина» // All of Cinema. 31.01.2018. http://allofcinema.com/krik–delfina–krik–delfina–1986/#ixzz6TasVMdTc

Нефедов Е. «Курьер» // Word Art. 2008.17.05. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=5591

Нефедов Е. «Мачеха» // All of Cinema. 2017. 16.10.2017. http://allofcinema.com/macheha–machekha–1973/

Нефедов Е. «Москва слезам не верит» // All of Cinema. 2014. 23.05.2014. http://allofcinema.com/moskva–slezam–ne–verit–moskva–slezam–ne–verit–1979/

Нефедов Е. «Над Тиссой» // All of cinema. *11.09.2017.* http://allofcinema.com/nad–tissoy–nad–tissoy–1958/#ixzz6DMW0S587).

Нефедов Е. «Одиночное плавание» // All of Cinema. 14.09.2017. http://allofcinema.com/odinochnoe–plavanie–odinochnoye–plavanye–1985/#ixzz6I3kLSqG0

Нефедов Е. «Они сражались за Родину».// World Art. 27.11. 2007. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=10730

Нефедов Е. «Опасные гастроли» // All of Cinema. 27.10.2017. http://allofcinema.com/opasnyie–gastroli–opasnye–gastroli–1969/#ixzz6I9UnzeYy

Нефедов Е. «Освобождение». All of Cinema. 2016. 7.09.2016. http://allofcinema.com/osvobozhdenie–ognennaya–duga–osvobozhdenie–ognennaya–duga–1969/

Нефёдов Е. «Ответный ход» // All of Cinema. 28.04.2017. http://allofcinema.com/otvetnyiy–hod–otvetnyy–khod–1981/#ixzz6KoaHQdya

Нефёдов Е. «Приключения Али–Бабы и 40 разбойников» // All of Cinema. 07.03.2017. http://allofcinema.com/priklyucheniya–ali–babyi–i–soroka–razboynikov–alibaba–aur–40–chor–1979/#ixzz6C32Zd5m3

Нефёдов Е. «Родня» // All of Cinema. 17.01.2017. http://allofcinema.com/rodnya–rodnya–1982/#ixzz6UKqGCm10

Нефедов Е. «Самая обаятельная и привлекательная» // All of Cinema. 05.04.2017. http://allofcinema.com/samaya–obayatelnaya–i–privlekatelnaya–samaya–obayatelnaya–i–privlekatelnaya–1985/#ixzz6DNfbYX9c

Нефедов Е. «Служебный роман» // Word Art. 2009. 8.06.2009. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4482

Нефедов Е. «Сыщик». 21.12.2015. http://allofcinema.com/syishhik–syshchik–1980/#ixzz6Gl2xVmzT

Нефедов Е. «Трактористы» // All of Cinema. 21.11.2017. http://allofcinema.com/traktoristyi–traktoristy–1939/#ixzz6I55K6tnh

Нефедов Е. «Туманность Андромеды» // All of Cinema. 20.04.2020. http://allofcinema.com/tumannost–andromedyi–tumannost–andromedy–1967/#ixzz6RbvTMWBY

Нефедов Е. «Хозяин тайги» // All of Cinema. 29.06.2017. http://allofcinema.com/hozyain–taygi–khozyain–taygi–1968/#ixzz6MzJsjKdU

Нефедов Е. «Человек с бульвара Капуцинов» // World Art. 20.02.2012. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4304

Нефедов Е. «Через тернии к звездам» // All of Cinema. 24.07.2017. http://allofcinema.com/cherez–ternii–k–zvyozdam–cherez–ternii–k–zvyozdam–1981/#ixzz6R7Ch2YMz

Нефедов Е. «Чучело» // World Art. 13.05.2010. http://www.world–art.ru/cinema/cinema.php?id=4711

Нехорошев Л. «Золотые рога» // Спутник кинозрителя. 1973. № 1. С. 7–8.

Нехорошев Л. «Руслан и Людмила» // Спутники кинозрителя. 1973. № 1. С. 3–4.

Нехорошев Л. История и декорация // Искусство кино. 1986. № 8. С. 24–34.

Нечай О.Ф. Кинообразование в контексте художественной литературы // Специалист. 1993. № 5. С. 11-13.

Нечай О.Ф. Несостоявшийся диалог: К итогам киногода–79 // Сов. Белоруссия. 1980. 28.05.1980.

Никольская Т.К. Пророчества в пятидесятнических общинах советской эпохи: мнения и интерпретации // Aliter. 2019. № 12. С. 92-93.

Никольский А. Для пущего смеха... // Крокодил. 1967. № 2. С. 8.

Новиков А. «...Любовь. Ревность. Убийство» // Советский экран. 1978. № 22. С. 6.

Новицкий Е. Десять лучших комедий Гайдая. 30.01.2018. https://www.irk.ru/afisha/articles/20180130/comedy/

Новогрудский А. «Колыбельная» // Советский экран. 1960. № 12. С. 8.

Новогрудский А. «Тринадцать» // Искусство кино. 1937. № 4.

Нодель Ф. Адрес – новое поколение // Искусство кино. 1971. № 3. С. 89–95.

Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. 552 с.
Нормандия-Неман // Искусство кино. 1960. № 3.
Об идейности в киноискусстве // Правда. 29.09.1943.
Образцова А. Вступая в жизнь // Искусство кино. 1961. № 5. С. 96–99.
Оганов Г. С миссией мира // Искусство кино. 1964. № 8. С. 41-43.
Олеша Ю. Замечательный фильм // Литературная газета. 26.12.1937.
Онышко Л. По–моему, фильму недостает народности // Искусство кино. 1977. № 12. С. 49–50.
Орлов В. «Повесть о молодоженах» // Советский экран. 1960. № 4. С. 7.
Орлов В. «Хроника пикирующего бомбардировщика» // Спутник кинозрителя. 1968. № 5. С. 8–9.
Орлов В. Водевиль с рыданием // Искусство кино. 1960. № 3. С. 70-73.
Орлов В. Правда и ее подобие // Советский экран. 1966. № 3. С. 2–3.
Орлов В. Спящий лев комедии // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.110–114.
Орлов В. Чуть–чуть… // Советский экран. 1966. № 7. С. 6–7.
Орлов Д. Реплика в зал. Записки «действующего лица». М.: Новая элита, 2011. 519 с.
Орлов Д. Это – мы, это о нас… // Искусство кино. 1972. № 10. С. 63–75.
Остаев С. Фильм «Фатима». Непростой путь на широкий экран // Республика. 30.10.2018. http://respublikarso.org/culture/2268-film-fatima-neprostoy-put-na-shirokiy-ekran.html
Островский Д. Кто они? // Экран 1970–1971. М.: Искусство, 1971. С.84–87.
Оттен Н. Высокая злободневность // Искусство кино. 1938. № 12. С. 54-59.
Оттен Н. Герой и тема // Кино. № 15. 1939.
Оттен Н. Факты биографии и образ героя // Искусство кино. 1948. № 3. С. 21–23.
Павлов А. «Марья–искусница» // Советский экран. 1960. № 3. С. 10–11.
Павлова И. «Тринадцать» // ТВ–культура. 23.08.2004. http://old.tvkultura.ru/news.html?id=10004
Павлова И. Карасик Юлий Юрьевич // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 214–217.
Павлова И. Элем Климов: жизнь и судьба // Экран и сцена. 2003. № 25.
Павлова М. Илья Фрэз. М.: Искусство, 1985.
Павлова М. Татьяна Лукашевич // 20 режиссерских биографий. М.: Искусство, 1971.
Павлова С. «Повесть о первой любви» // Советский экран. 1957. № 14. С. 11–12.
Павленок Б.В. Записка заместителя Председателя Госкино СССР Б.В. Павленка секретарю ЦК КП Армении К.Л. Даллакяну о крайне низких экономических показателях фильмопроизводства фильмов к/ст. «Арменфильм» за 1974-1977 гг. от 7 февраля 1978 г. РГАЛИ, ф. 2944, оп. 1, д. 1359, л. 10-12.
Павлючик Л.В. От исповеди к эпосу: судьба и фильмы В. Турова. М.: ВБПК, 1985. 112 с.
Папава М. «Сыновья» // Искусство кино. 1946. № 4. С. 13-15.
Папава М. В порядке реплики // Искусство кино. 1959. № 4: 30-31.
Папава М. Радость неожиданной встречи // Искусство кино. 1965. № 6. С.69-72.

Парамонова К. Александр Роу. М.: Искусство, 1979.152 с.
Парамонова К. В зрительном зале — дети. М.: Искусство, 1967.
Парамонова К. О правде жизни настоящей и мнимой // Искусство кино. 1956. 3: 7-22.
Парамонова К. Поэзия будней // Искусство кино. 1966. № 8. С. 18–20.
Парфенов Д. Братья Васильевы // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 96–99.
Парфенов Л. «Мы из Кронштадта» // Русское кино. 2006. https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino–0032.shtml
Парфенов Л. Герасимов С.А. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 120–123.
Перлов Л. «А я сумел бы?» // Советский экран. 1985. № 19. С. 9–10.
Петров А. О фильме «Пржевальский» // Искусство кино. 1952. № 3. С. 70-80.
Петров И. «Прости» // Спутник кинозрителя. 1987. № 1. С. 1.
Петровский М. Три мёртвых петли («В мёртвой петле») // Советский экран. 1963. № 1. С. 37.
Писаревский Д. В день свадьбы // Спутник кинозрителя. 1969. № 6. С. 12-13.
Писаревский Д. Горячие тропы // Спутник кинозрителя. 1972. № 8.
Писаревский Д. Далеко на Западе // Спутник кинозрителя. 1969. № 6. С. 6.
Писаревский Д. Зозуля с дипломом // Спутник кинозрителя. 1972. № 7. С. 12.
Писаревский Д. Комедия–детектив // Экран 1969–1970. М.: Искусство, 1970. С.58–61.
Писаревский Д. Наши знакомые // Спутник кинозрителя. 1969. № 6. С. 5.
Писаревский Д. Прощание с Петербургом // Спутник кинозрителя. 1972. № 8.
Писаревский Д. Рустам и Сухраб // Спутник кинозрителя. 1973. № 8.
Писаревский Д. Тихий Дон // Д. Писаревский. 100 фильмов советского кино. М.: Искусство, 1967.
Питляр И. Искусство без искусства // Искусство кино. 1960. С. 50-52.
Питляр И. Найденное и потерянное // Искусство кино. 1960. № 12. С. 75-78.
Платонов Ю. Через годы, через расстояния… // Советский экран. 1982. № 9. С. 4.
Плахов А. Все ружья стреляют // Искусство кино. 1980. № 12. С. 69–79.
Плахов А. Забыть не вправе // Искусство кино. 1978. № 6. С. 49–57.
Плахов А. Кинолетопись подвига. М.: Союзинформкино, 1985.
Плахов А. Несколько послесловий к дождю. Дружба народов. 1986. № 4.
Плахов А. П. Тодоровский // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. III. СПб: Сеанс, 2001.
Плахов А. С уважением к профессии //Советский экран. 1980. № 11. С. 3–4.
Плахов А. Достоверность неизведанного // Советский экран. 1981. № 11. С. 2–4.
Плахов А. Судьба иронии // Литературная газета. 25.11.1987.

Плотников–Самарский В. КиноОкрошка. Эмиграция совести. 2010. https://www.proza.ru/2011/11/26/541

Погожева Л. «Высота» // Советский экран. 1957. № 7. С. 11.

Погожева Л. «Дело Румянцева» // Комсомольская правда. 16.03.1956.

Погожева Л. «Кинематографический» писатель // Советская культура. 28.01.1960.

Погожева Л. «Падение Берлина» // Искусство кино. 1950. № 1. С. 10-14.

Погожева Л. Из дневника критика // Искусство кино. 1959. № 6.

Погожева Л. Из книги в фильм (творческие принципы экранизации). М.: Искусство, 1961.

Погожева Л. Образы романа и фильма // Искусство кино. 1957. № 12. С. 27-35.

Погожева Л. Сквозь годы // Искусство кино. 1967. № 12.

Погожева Л. Экранизации классических произведений литературы // Очерки истории советского кино / Под ред. Ю.С. Калашникова, Л.П. Погожевой, Р.Н. Юренева. М.: Искусство, 1961. Т. 3. С. 355–413. 778 с.

Погожева Л.☐Творческая экранизация // Искусство кино. 1958. № 7. С. 61–73.

Погостина В. Стать человеком // Искусство кино. 1965. № 3. С. 38-40.

Подгорнов В. Судьбу – выбирают // Советский экран. 1978. № 9. С. 2–3.

Поздняев К. «В мирные дни» // Искусство кино. 1951. № 3. С. 25-27.

Полухин И. «Повесть о первой любви» // Советский экран. 1957. № 14. С. 11–12.

Польская Л. «Досье человека в «мерседесе» // Спутник кинозрителя. 1986. № 12. С. 2–3.

Польская Л. Вычитаемые успеха // Искусство кино. 1980. № 4. С. 60–72.

Притуленко В. Тени в раю. Детское кино тоталитарной эпохи // Искусство кино. 1993. № 8.

Приходько В. Тарапунька и Штепсель // Жизнь в СССР. 2015. № 2. https://ussrlife.blogspot.com/2015/02/blog–post_17.html

Проворов М. Счастливчик Тютюрин и бедняга Мымриков // Советский экран. 1974. № 19. С. 4–5.

Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.

Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М.: Искусство, 1976. С. 51-63.

Прохоров А. «Операция «Ы» и другие приключения Шурика» (1965) // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С. 233–238.

Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе оттепели. СПб.: Академический проект – ДНК, 2007. С. 51.

Прохорова Е. «Белорусский вокзал» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С. 281–286.

Птушкина М. Это нам не задавали! // Советский экран. 1976. № 16

Пудовкин В. «Два бойца» // Правда. 6.10.1943.

Пустынская Л. Бежанов Геральд Суренович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 65–67.

Радулова Н. Выключить Женю Лукашина // Взгляд. 2007. 5.01.2007. https://vz.ru/columns/2007/1/5/63121.html
Разлогов К.Э. Парадоксы коммерциализации // Экран и сцена. 1991. № 9. С.10.
Разумовский А. Путь к Максиму // Рабочий и театр. 1935. № 4.
Рассадин С. «Вокзал, несгораемым ящик», или Несколько слов в защиту того, что в защите не нуждается // Искусство кино. 1983. № 6. С. 40–50.
Рассадин С. Вкушая, вкусих мало меду // Искусство кино. 1979. № 5.
Рассадин С. Жора с вывихом, или Жестокость пустоты // Искусство кино. 1974. № 8. С. 61–68.
Рассадин С. Сказка без сказки // Советский экран. 1972. № 18. С. 4–5.
Рассадин С. Статья не на тему // Советский экран. 1977. № 22.
Рассадин С. Удача! // Советский экран. 1971. № 5. С. 2–5.
Рассадин С. Фантазия на тему // Искусство кино. 1976. № 5. С. 76–91.
Рассадин С. Красота или красивость? // Советский экран. 1962. № 5. С. 7.
Рассадин С. Легко ли быть?... Полемические заметки о новом фильме «Асса» // Известия. 9.02.1988.
Ревич В. «Еще раз про любовь» // Спутник кинозрителя. 1968. № 9.
Ревич В. «На твоих широких улицах, юго–западный район...» («Трагедия в стиле рок») // Спутник кинозрителя. 1989. № 4. С. 8–9.
Ревич В. «Приятели, смелее разворачивай парус!» // Искусство кино. 1971. № 10. С. 23–29.
Ревич В. «Пять минут страха» // Спутник кинозрителя. 1986. № 4. С. 15.
Ревич В. Беспризорник Кешка будет художником // Советский экран. 1972. № 12. С.4).
Ревич В. В открытом океане // Советский экран. 1985. № 16. С. 9.
Ревич В. За четверть века до олимпиады // Советский экран. 1972. № 22. С. 2–3.
Ревич В. Зачем равнодушному сказка // Советский экран. 1989. № 7.
Ревич В. Кинодетектив: уголовный розыск и художественный поиск. М.: ВБПК, 1983. 160 с.
Ревич В. Мы вброшены в невероятность // НФ: Сборник научной фантастики. М.: Знание, 1984. Т. 29. С. 196–210.
Ревич В. О кинофантастике // Экран. 1967–1968. М.: Искусство, 1968. С. 82–86.
Ревич В. Соратники Зорге // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.139–144.
Ревич В. Старый Зеб приходит вовремя // Советский экран. 1973. № 19. С.9.
Ревич В. Третий фронт // Советский экран. 1984. № 16. С.8–9.
Ревич В. Фантастика: жанр или способ думать? // Искусство кино. 1985. № 1. С. 61–72.
Ревич В. Чтобы Земля не стала Дессой... // Советский экран. 1981. № 23. С. 14–15.
Репинская Г. А шпион-то—голый! // Крокодил. 1966. № 29. С. 6.
Рецензент. Килограмм на добавку // Крокодил. 1964. № 7. С. 12.
Ритцер И. «Пираты XX века» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012.

Рождественская К. Происхождение человеческих видов: 40 лет сатире Эльдара Рязанова «Гараж» // Кинорепортер.ру. 1.03.2020. https://kinoreporter.ru/proishozhdenie–chelovecheskih–vidov–40–let–satire–eldara–ryazanova–garazh/
Розанов Б. «Валерий Чкалов» // Красная звезда. 7.03.1941.
Розен С. «Земля, до востребования» // Спутник кинозрителя. 1973. № 4.
Розен С. Как развести огонь? // Искусство кино. 1962. № 8. С. 91-94.
Розен С. Фильм понравился... // Искусство кино. 1957. № 1. С. 117-120.
Розен С. Фильм понравился... // Искусство кино. 1957. № 1. С. 117-120.
Розенфельд И. Развитие темы // Искусство кино. 1977. № 12. С. 45–49.
Романенко А. Они и мы // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.43–48.
Романова Н. Фильм о бесстрашных // Смена. 26.09.1947.
Ромицин А. Намерения и результаты // Искусство кино. 1958. № 11. С. 36–42.
Ромм М. и др. Правду жизни – на экран! // Советская культура. 5.07.1955. с. 3.
Ростоцкий С. Крымов наш // Коммерсантъ Weekend. 2019. № 9. С. 22.
Ростоцкий С. Правила игры // 90–е. Кино, которое мы потеряли. М., 2007
Рот П. Жанровая модификация как формообразующая сила морали // Киноведческие записки. 1999. № 41.
Рошаль Л. Оттепель. Новый этап в отечественном кино. Творчество Марлена Хуциева. М.: ВГИК, 2015.
Ртищева Н. «Мордашка» – феномен сенсационного зрительского успеха! // Советский экран. 1990. № 15. С. 8.
Рубанова И. Приказано взять живым // Спутник кинозрителя. 1984. № 5. С. 2–3.
Рубинштейн С. Заметки редактора // Кино и дети. М.: Искусство, 1971.
Рудалев В. Юнги из сорок третьего // Советский экран. 1974. № 18. С. 4.
Рудницкий К. Главный приз // Советский экран. 1975. № 2.
Рудницкий К. Горькая женщина // Советский экран. 1979. № 1.
Рудницкий К. Параллели («Слово для защиты») // Экран 1976–1977. М.: Искусство, 1978. С.122–124.
Рудницкий К. Простые истины // Искусство кино. 1974. № 6. С. 36–51.
Рудницкий К. Частицы бытия // Искусство кино. 1980. № 3. С. 30–43.
Рудницкий К. Проза и экран. Заметки о режиссуре Василия Шукшина // Искусство кино. 1977. № 3. С. 96–125.
Рулева Н. «Кубанские казаки» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М., 2012. С. 164–168.
Рунин Б. Беспощадное авторское сочувствие // Советский экран. 1975. № 5. С. 1–3.
Рунин Б. Сила слова // Советский экран. 1974, № 4. С. 14–15.
Рунин Б. Четверо против волчьей стаи // Советский экран. 1975. № 20.
Рунин Б. Эхо прошедшей войны // Советский экран. 1974. № 18. С. 2–3.
Рыбак Л. «Иван Васильевич меняет профессию» // Советский фильм. 1973. № 12. С. 20.
Рыбак Л. Жильцов, будь человеком! // Советский экран. 1972. № 18. С. 2–3.

Рыбак Л. Марк Бернес. 1975. http://istoriya-kino.ru/books/item/f00/s00/z0000024/st002.shtml
Рыбак Л. Матери не забывают // Советский экран. 1975. № 8. С. 4–5.
Рыжова В. Композитор. Музыка. Фильм // Экран 1970–1971. М.: Искусство, 1971. С.87–91.
Рыклин Г. Море оказалось серым // Искусство кино. 1958. № 7. С. 81-83.
Рябоконь А. Метафизическая реальность в фильме «Идиот» И. Пырьева // GITIS. Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2019. № 4. С. 62–76.
Саввина И. Однополчане... // Искусство кино. 1971. № 5. С. 42–51.
Саввина И. Умение радоваться // Искусство кино. 1970. № 2. С. 30–39.
Савинченко Н.В., Широков А.И. О фильме «Шестое июля» // Огонек. 1970. № 13. С.25.
Савицкий Н. «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» // Спутник кинозрителя. 1975. № 10.
Савицкий Н. «Без права на ошибку» // Спутник кинозрителя. 1975. № 10.
Савицкий Н. Из давних, давних времен... // Советский экран. 1985. № 12. С. 8–9.
Савицкий Н. Крылатая душа // Искусство кино. 1974. № 9. С. 78–87.
Савицкий Н. О подвиге народном // Советский экран. 1981. № 4. С. 3–4.
Савицкий Н. Примериваясь к жанру // Советский экран. 1982. № 5. С. 6–7.
Савицкий Н. Случай с инспектором Зыкиным // Советский Экран. 1983. № 12. С. 6–7.
Салис Р. «Нам уже не до смеха...»: Музыкальные кинокомедии Григория Александрова. М.: НЛО, 2012. 356 с.
Салынский А. Принципиальная удача искусства // Искусство кино. 1963. № 7. С. 25-31.
Салынский Д. Дзиган Ефим Львович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 147–150.
Самарин Ю. Мы ищем понимание и любовь («Пацаны») // Экран 1982–1983. М.: Искусство, 1985. С.93–95.
Сарнов Б.М. Добрый человек из Сезуана и добрый доктор Айболит // Искусство кино. 1967. № 3. С. 18–22.
Сартр Ж.–П. По поводу «Иванова детства». 1963 // Андрей Тарковский: Начало... и пути. М., 1994.
Сашин М. «Дело № 306» // Вышка. 25.05.1956.
Светлова Н. «Бармен из "Золотого якоря"» // Спутник кинозрителя. 1986. № 10. С. 15.
Светлова Н. «Проделки в старинном духе» // Спутник кинозрителя. 1986. № 10. С. 14
Светлова Н. Цыганское счастье // Спутник кинозрителя. 1981. № 10. С. 6.
Светов П. Час жанра // Советский экран. 1984. № 2. С. 9–10.
Свободин А. «Я только приделаю крылья...» // Советский экран. 1975. № 11. С. 2–3.
Свободин А. Анна Каренина. Экранизация 67–го года // Экран 1967–1968. М.: Искусство, 1968. С.35–40.
Свободин А. и др. О чем, во имя чего? // Советский экран. 1975. № 1. С. 1–2.

Свободин А. Люди и тени (Размышления о фильме «Бег») // Комсомольская правда. 30.01. 1971.

Свободин А. Раздумья о «Золотом теленке» // Искусство кино. 1968. № 11. С. 24–35.

Сеидбейли Г. Бессмертью навстречу // Искусство кино. 1967. № 7. С. 79–82.

Селезнев Ю. О чем идет спор? // Искусство кино. 1977. № 6. С. 85–92.

Селезнева Т. Кем быть человеку? // Нева. 1977. № 10.

Семанов С.Н. Брежнев: правитель «золотого века». М.: Вече, 2006. 320 с. https://www.litmir.co/br/?b=222362&p=46

Семенов М. «Гараж». Лучшие фильмы на свете /«Тот, кто тебя понимает и рад тебе, недотепе»: Критики о фильмах Рязанова // Афиша [Воздух]. 4.12.2015. https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/tot–kto–tebya–ponimaet–i–rad–tebe–nedotepe–kritiki–o–filmah–ryazanova/

Семенов Н. «Ошибка инженера Кочина» // Литературная газета. 11.11.1939.

Семеновский В. Музыкальная история // Советский экран. 1983. № 22. С. 8.

Семеркин Л. «Богатая невеста». 28.06.2008. http://recensent.ru/lev_semerkin/636/

Сенчакова Г. «Бегущая по волнам» // Спутник кинозрителя. 1967. № 8.

Сенчакова Г. «Его звали Роберт» // Спутник кинозрителя. 1967. № 8.

Сенчакова Г. «Одиноким предоставляется общежитие» // Спутник кинозрителя. 1984. № 6. С. 6–7.

Сенчакова Г. «Отцы и деды» // Спутник кинозрителя. 1982. № 11. С. 14–15.

Сенчакова Г. «Приступить к ликвидации» // Спутник кинозрителя. 1984. № 6. С. 4–5.

Сенчакова Г. «Таможня» // Спутник кинозрителя. 1982. № 11. С. 8–9.

Сергеев Д. Гулом восстаний, на эхо помноженным... // Советский экран. 1966. № 19. С. 1–3.

Сергеева И. Драма с ополовником // Советский экран. 1966. С. 5.

Серебряная О. «Живет такой парень»: Думать шибко люблю // Проект «Чапаев». 2018. https://chapaev.media/articles/10116

Сечин В. Пусть спорт учит жизни // Искусство кино. 1963. № 9. С. 51-55.

Сиамская Н. Нельзя умирать побежденным! // 25–й кадр. 2010. 21.08.2010. http://www.25–k.com/page–id–858.html

Сидоренко А. «Феномены кино»: Витаутас Жалакявичюс // Кинопарк. 26.11.2007. https://kinopark.by/chtivo/181.html

Симонов К. От поколения к поколению // Экран 1971-1972. С.16.

Скворцов Ю. Можно обойтись и без выстрелов // Советский экран. 1983. № 24. С. 8.

Скворцов Ю. Надейся и жди // Советский экран. 1981. № 15.

Скворцов Ю. Надейся и жди // Советский экран. 1981. № 15.

Скворцов Ю. Радиоутка по–мюнхенски // Советский экран. 1985. № 11. С. 8–9.

Скорин И. Готовность к действию и только... // Советский экран. 1983. № 12. С. 7–9.

Скуратовский В. Тени забытых фильмов // Киноведческие записки. 2001. № 50.
Славский Р. На экране – комедия. М.: Знание, 1964. 199 с.
Слепков В. Рождение большевика // Рабочий и театр. 1934. № 16.
Смаль В. «Красные листья» // Советская Отчизна. 1959. № 1. С. 179–184.
Смелков Ю. «Не может быть!» // Комсомольская правда. 11.11.1975.
Смелков Ю. Дуэль на шпагах или столкновение идей? // Советский экран. 1974. № 11.
Смелков Ю. Если ты рабочий... // Советский экран. 1972. № 14. С. 4.
Смелков Ю. От хорошего до плохого один шаг // Советский экран. 1975. № 8. С. 8–9.
Смелков Ю. Поэзия и правда // Советский экран. 1975. № 1. С. 12–13.
Смелков Ю. Явление или маска? // Советский экран. 1977. № 15. С. 3–4
Смирнов Н. «26 комиссаров» Николая Шенгелая и «26 бакинских комиссаров» Аждара Ибрагимова. 2018. https://chapaev.media/articles/7515
Смирнов Н. 1918 год. Левоэсеровский мятеж. «Шестое июля» Юлия Карасика. 2017. https://chapaev.media/articles/7514
Смирнов П. «...простой любви таинственный сюжет» // Советский экран. 1983. № 4. С. 6–7.
Смирнов П. «Перехват» // Спутник кинозрителя. 1987. № 5. С. 5.
Смирнов П. В море слез // Советский экран. 1987. № 12. С. 11.
Смирнов П. Кин–дза–дза! В далекой галактике... // Спутник кинозрителя. 1987. № 5. С. 6–8.
Смирнов П. Потеряли... душу // Труд. 23.02.1982.
Смирнов П. Эти непотопляемые пираты // Советский экран. 1986. С. 8–9.
Смирнова Е. «Простая история» //Советский экран. 1960. № 20. С. 2–3.
Собкин В. Школа тридцать лет спустя после «Чучела» // Учительская газета. 2012. № 38.
Соболев Л. Языком поэзии // Советское искусство. 21.11.1944.
Соболев Р. Ни пуха, пера // Спутник кинозрителя. 1974. № 9.
Соболев Р. «Бабье царство» // Спутник кинозрителя, 1968. № 3. С. 2–3.
Соболев Р. «В моей смерти прошу винить Клаву К.» // Спутник кинозрителя. 1980. № 5.
Соболев Р. «Москва – Кассиопея» // Спутник кинозрителя. 1974. № 9.
Соболев Р. «Начало», не имеющее конца // Экран 1970–1971. М.: Искусство, 1971. С.69–74.
Соболев Р. «Последний подвиг Камо»// Спутник кинозрителя. 1974. № 9.
Соболев Р. «Приключения Али–Бабы и 40 разбойников» // Спутник кинозрителя. 1980. № 5.
Соболев Р. «Сладкая женщина» // Спутник кинозрителя. 1977. № 6.
Соболев Р. «Туманность Андромеды» // Спутник кинозрителя. 1968. № 3. С. 14–15.
Соболев Р. «Человек без паспорта» // Спутник кинозрителя. 1966. № 8.
Соболев Р. Александр Ивановский // 20 режиссерских биографий. М.: Искусство, 1971 . С. 132.
Соболев Р. Квадрат поиска // Искусство кино. 1983. № 3. С. 37–43.
Соболев Р. Человек делает выбор // Искусство кино. 1984. № 11. С. 40–50.

Соболев Р. Свидетельство современника // Воспоминания кинорежиссёра. М.: Искусство, 1967. С. 4–11.
Советское кино / Ред. В. Полуянов. М.: Искусство, 1937. 155 с.
Совкино. Сводка оборота по прокату фильмов. Статистика эксплуатационного отдела «Совкино». 1929. РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 369.
Соколов В. «В самом конце этой долгой и трудной войны…» // Советский экран. 1968. № 4. С. 3.
Соколов В. Багряные зори // Советский экран. 1972. № 24. С. 4–5.
Соколов В. Гипноз заданности // Советский экран. 1971. № 23.
Соколова Л. Великие советские фильмы. 100 фильмов, ставших легендами. М.: Центрполиграф, 2011.
Сокольская А. В поисках образности // Искусство кино. 1961. № 6.
Соколянский А. Белая гвардия и народная воля // Искусство кино. 2004. № 1.
Соловьева И. Беспокойная зрелость // Мосфильм: статьи, публикации, изобразительные материалы. Вып. 2. М.: Искусство, 1961.
Соловьева И. Жили–были старик со старухой // Искусство кино. 1965. № 8.
Соловьева И. Люди, память и история // Искусство кино. 1966. № 3. С.20–30.
Соловьева И. Человек по имени Гамлет // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 94–100.
Сопин А. Ивановский А.В. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 194–197.
Сотник Ю. Подруга черной пантеры// Советский экран. 1972 № 9. С. 6–7.
Спутницкая Н.Ю. Быков Роланд Анатольевич // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 91–94.
Спутницкая Н.Ю. Птушко. Роу: мастер–класс российского кинофэнтези. М.–Берлин: Директ–Медиа, 2018. 371 с.
Стаднюк И.Ф. История создания к/ф "Максим Перепелица" // Стаднюк И. Ф. Исповедь сталиниста. М.: Патриот, 1993. 415 с. http://www.leonid–bykov.ru/film/13_4.htm
Сталин И. [О «Веселых ребятах»]. Цит. по: Записи бесед Б.З. Шумяцкого с И.В.Сталиным после кинопросмотров. 1934.
Стариков Д. На rendes–vouz с Россией // Искусство кино. 1970. № 5. С. 107–120.
Степанов В. Гордость советской страны // Русский репортер. 2013. № 21.
Степанов Н.Л. Сатира Гоголя на экране // Искусство кино. 1953. № 1. С. 71–76.
Степанченко Г. За рулем мировой парень // Искусство кино. 1972. № 3. С. 56-60.
Стигнеев В. Лед, любовь и оркестр // Спутник кинозрителя. 1981. № 5.
Стишова Е. «Белые Росы» // Спутник кинозрителя. 1984. № 4. С. 2–3.
Стишова Е. «Волчья яма» // Спутник кинозрителя. № 4. С. 4.
Стишова Е. «Контрабанда» // Спутник кинозрителя. 1975. № 6. С.10.
Стишова Е. Другая жизнь // Искусство кино. № 3. 1989.
Стишова Е. Мезальянс // Искусство кино. 1986. С. 39–41.
Стишова Е. Мистерия вокзала // Искусство кино. 1992. № 4.

Стишова Е. Не будем поддаваться эйфории // Советский экран. 1989. № 1. С. 12–14.
Стишова Е. Пароль «Асса»: как фильм Сергея Соловьева стал манифестом поколения Цоя // Искусство кино. 2019. 23.03.2019. https://kinoart.ru/opinions/parol–assa–pochemu–film–sergeya–solovieva–stal–manifestom–pokoleniya–tsoya
Стишова Е. Разбор полета. Небо, баба и судьба // Искусство кино. 2016. 19.04.2016. http://old.kinoart.ru/blogs/razbor–poleta–nebo–baba–i–sudba
Стишова Е. Сюжет для небольшого рассказа // Искусство кино. 1976. № 6. С.27–36.
Стишова Е. Юрий Соломин // Актёры советского кино / Сост. Л. Польская, М. Хаджимурадова. М.: Искусство, 1975. Т. 11. С. 159-173.
Стоянов А. Оскудение жанра // Искусство кино. 1947. № 3. С. 25–27.
Стрекалов И. Философ советского кино. Михаил Калик // 25-1 кадр. 11.01.2019. https://www.25-k.com/page-id-5134.html
Суздалев А. Внимание – повторному фильму // Киномеханик. 1980. № 9. С. 8-11.
Сулькин М. Владимир Вайншток // 20 режиссерских биографий. М., 1971.
Сулькин М. Последний фильм Шакена Айманова // Искусство кино. 1971. № 5. С. 52–61.
Суменов Н. «Забудьте слово «смерть» // Спутник кинозрителя. 1979. № 11. С. 1–2.
Суменов Н. «Суета сует» // Спутник кинозрителя. 1979. № 11. С. 2–4.
Суменов Н. Один день и вся жизнь // Искусство кино. 1976. № 7. С. 18–25.
Суменов Н. Они и мы. М.: Знание. 1989.
Суменов Н. Поэма о братстве // Экран 1976–1977. М.: Искусство, 1978. С.78–83.
Сурков А. Выступление // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М.: Гослитиздат, 1934. С. 515.
Сурков Е. Егор Трубников и его время // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 34–39.
Сурков Е. Размышления у истоков // Искусство кино. 1971. № 1. С. 15–29. № 2. С. 29–44.
Суркова О. Права поэзии и требования «прозы» // Искусство кино. 1970. № 5. С. 92–100.
Сухаревич В. «Виринея» // Спутник кинозрителя. 1969. № 3. С. 7–8.
Сухаревич В. «Два года над пропастью» // Спутник кинозрителя. 1967. № 5.
Сухаревич В. «Иван Никулин – русский матрос»// Советское искусство. 5.04.1945.
Сухаревич В. «Мужской разговор» // Спутник кинозрителя. 1969. № 3.
Сухаревич В. «Начальник Чукотки» // Спутник кинозрителя. 1967. № 5.
Сухаревич В. «Степень риска» // Спутник кинозрителя. 1969. № 3.
Сухаревич В. Лицо и лики // Искусство кино. 1962. № 10. С. 47-49.
Сухаревич В. Любой ценой // Искусство кино. 1963. № 8. С. 81-83.
Сухаревич В. Мировой парень // Спутник кинозрителя. 1972. № 6.
Сухаревич В. С юмором о серьёзном // Комсомольская правда. 11.07.1959.
Сухаревич В. Сказка и жизнь // Известия. 14.06.1961.

Сухаревич В. Жизнь и житие // Искусство кино. 1961. № 6. С. 112-115.
Сэпман И. Героическая судьба // Искусство кино. 1971. № 3. С. 72–78.
Сэпман И. Кинематограф Фридриха Эрмлера // Фридрих Эрмлер: Документы, статьи, воспоминания. Л.: Искусство, 1974.
Сэпман И. Лаврецкий, Протасов и другие // Ленинградская правда. 18.09.1969.
Тайна двух океанов // Учительская газета. 1957. № 42. 6.04.1957.
Тарасенков А. За жизненную правду // Искусство кино. 1953. № 5. С. 57–64.
Тарле Е. «Кутузов» // Правда. 15.03.1944.
Тверской М. Идет революция! // Советский экран. 1967. № 21. С. 10–11.
Тейлор Р. Борис Шумяцкий и советское кино в 30-е годы: идеология как развлечение масс // Киноведческие записки. 1989. № 3.
Тень у пирса // Коммерсантъ Weekend. № 40. 20.11.2015.
Тертышник Г. «Дело № 306» // Волжская коммуна. 18.05.1956.
Тимофеевский А. Книжка–подушка. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2017. 448 с.
Тимофеевский А. В самом нежном саване // Искусство кино. 1988. № 8.
Токарев С. «34–й скорый» // Спутник кинозрителя. 1982. № 2.
Толстых В.И. Эстетика поведения. М.: Искусство, 1965. С. 249.
Толченова Н. Николай Бауман // Спутник кинозрителя. 1968. № 4. С. 2-3.
Толченова Н. Первый курьер // Спутник кинозрителя. 1968. № 4. С. 4-7.
Толченова Н. Сергей Лазо // Спутник кинозрителя. 1968. № 3. С. 8-9.
Толченова Н. Сила преодоления // Искусство кино. 1981. № 5. С. 43–51.
Толченова Н. Счастье общее, горе общее // Искусство кино. 1977. № 12. С. 31–40.
Трегуб С. «Подкидыш» // Правда. 25.01.1940. № 24. С. 6.
Тримбач С. Верность идеалу // Искусство кино. 1979. № 5. С. 71–88.
Трофименков М. «Игра без правил» // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. 2. СПб: Сеанс, 2001.
Трофименков М. «Трое вышли из леса». Драма доверия // Коммерсантъ Weekend. 2016. № 24. С. 15.
Трофименков М. Женщина советского лейтенанта // Коммерсантъ-Weekend. № 33. 29.08.2014. С. 28.
Трофименков М. и др. Эльсинор XXI века. Круглый стол «Сеанса» // Сеанс. 2008. № 35/36.
Трофименков М. Неопознанный враг // Коммерсантъ. 28.08.2015.
Трофименков М. Партийный билет // Коммерсантъ Weekend. 2016. № 18. 03.06.2016. С. 21.
Трофимов С. С точки зрения кинопроката // Искусство кино. 1956. № 10. С. 26-33.
Трошин А. А если это не любовь?.. // Советский экран. 1987. № 1. С. 8–9.
Трошин А. Доброта и доверие // Литературная Россия. 15.07.1977.
Трояновский В. Новые люди шестидесятых годов // Кинематограф оттепели. Кн. 2. М.: Материк, 2002.
Трояновский В. Человек оттепели (50–е годы) // Кинематограф оттепели. Кн. 1. М.: Материк, 1996.
Трояновский В. Это — мы. // ИК. 1995. № 5

Трояновский В. Человек оттепели: явление первое // Киноведческие записки. 1995. № 26.

Турбин В. Александр Грин, его права, его обязанности // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.110–111.

Туровская М. «В шесть часов вечера после войны» // Радио «Свобода». 24.05.2011.

Туровская М. «Волга–Волга» и ее время // Искусство кино. 1998. № 3.

Туровская М. «Да» и «нет» // Искусство кино. 1957. № 12.

Туровская М. «Жестокость» // Российский иллюзион. М.: Материк, 2003. http://turovskaya.seance.ru/texts/200305/

Туровская М. «Осенний марафон» // Российский иллюзион. М.: Материк, 2003.

Туровская М. «Свинарка и пастух» // Радио Свобода. 24.05.2011. https://www.svoboda.org/a/24204607.html

Туровская М. Встретились два фильма // Искусство кино. 1957. № 3.

Туровская М. Гамлет и мы // Новый мир. 1964. № 9.

Туровская М. Да и нет. М.: Искусство, 1966.

Туровская М. Кино тоталитарной эпохи // Кино: Политика и люди. 30–е годы. М.: Материк, 1995.

Туровская М. Михаил Ромм, или Двадцать пять лет спустя… // Обыкновенный фашизм. СПб, 2006.

Туровская М. По ту сторону жалости // Туровская М. Да и нет. М.: Искусство. 1966.

Туровская М. Почему зритель ходит в кино // Жанры кино. М.: Искусство, 1979. 319 с.

Туровская М. Прозаическое и поэтическое кино сегодня // Новый мир. 1962. № 9. С. 239–255

Туровская М. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра // Зубы дракона. Мои 30–е годы. М., 2016.

Туровская М. Сила веры // Искусство кино. 1971. № 1. С. 30–37.

Туровская М. Спорт? Спорт! Спорт… // Советский экран. 1973. № 14. С. 6–7.

Туровская М. Фильмы «холодной войны» // Искусство кино. 1996. № 9. С. 98–106.

Туровская М. И.А. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра // Киноведческие записки. 1988. № 1.

Туровская М. О чём рассказала комедия // Искусство кино. 1959. № 11. С. 79–81.

Туровская М. Памяти текущего мгновения: Очерки, портреты, заметки. М.: Советский писатель, 1987.

Туровский В. «Время подвиги эти не стерло…» // Советский экран. 1983. № 15. С. 8–9.

Туровский В. «Стрелы Робин Гуда» // Спутник кинозрителя. 1976. № 10.

Туровский В. «Трын–трава» // Спутник кинозрителя. 1976. № 10.

Тюрин Ю. «Тихий Дон» // Русское кино. 2006. https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino–0055.shtml.

Тюрин Ю. Былинное время Руси // Советский экран. 1982. № 15. С. 12–13.

Тюрин Ю. Дети после войны («Подранки») // Экран 1977–1978. М.: Искусство, 1979. С.92–97.

Тюрин Ю. Освобождающий смех // Кинематограф Василия Шукшина. М.: Искусство, 1984. С. 181—225.

Тюрин Ю. Погода на послезавтра // Искусство кино. 1979. № 6. С. 37–45.

Тюрин Ю. «Я в этой песне запевало» // Советский экран. 1981. № 2. С. 2–3.

Ульянова О. Прогулка в облаках // Советский экран. 1980. № 19. С. 2–3.

Урнов Д. Движение времен // Искусство кино. 1971. № 4. С. 122–136.

Урнов Д. К чему? Зачем? // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.28–32.

Усманова А. «Девчата» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М., 2012. С. 201–207.

Усов Ю.Н. В мире экранных искусств. М.: SVR-Аргус, 1995. 224 с.

Усов Ю.Н. Кинообразование как средство эстетического воспитания и художественного развития школьников: Дис. ... д-ра пед. наук. М., 1989. 362 с.

Усов Ю.Н. Основы экранной культуры. М.: МП Новая школа, 1993. 90 с.

Устинова А. Фильм «Директор» и его критики // Искусство кино. 1970. № 12. С. 47–61.

Федоров А. «В августе 44–го...» / «Момент истины» (СССР, 1975): фильм, который уже никогда не увидят зрители. 2020. https://zen.yandex.ru/media/filmhistory/v–avguste–44go––moment–istiny–sssr–1975–film–kotoryi–uje–nikogda–ne–uvidiat–zriteli–5e5e808671afd456ce86bd5d?fbclid=IwAR3Kzuao57hCcuPbEqakatBmV5GkrRHnsF41vCNomCPGDOo2PA46q3rpo3E

Федоров А. «Гиперболоид инженера Гарина»: роман и его экранизации на медиаобразовательных занятиях в студенческой аудитории // Медиаобразование. 2012. № 3. С. 101–110. https://cyberleninka.ru/article/n/giperboloid–inzhenera–garina–roman–i–ego–ekranizatsii–na–mediaobrazovatelnyh–zanyatiyah–v–studencheskoy–auditorii

Федоров А. «Тайна двух океанов» – роман и его экранизация: возможности структурного анализа на медиаобразовательных занятиях // Медиаобразование. 2007. № 3. С. 17–27. https://psyfactor.org/kinoprop/fedorov2–6.htm

Федоров А. Герменевтический анализ советской кинофантастики рубежа 1950–1960–х годов и ее американской экранной трансформации на медиаобразовательных занятиях в студенческой аудитории // Инновации в образовании. 2011. № 9. С. 47–69. https://www.kino–teatr.ru/kino/art/kino/2265/

Федоров А. и др. Школа и вуз в зеркале западного и отечественного кинематографа. М., 2019. http://kinopressa.ru/library

Федоров А. Опыт герменевтического анализа советских аудиовизуальных медиатекстов антирелигиозной тематики на занятиях в студенческой аудитории // Инновации в образовании. 2013. № 7. С. 78–94. https://zen.yandex.ru/media/filmhistory/antireligioznye–filmy–5ceae896e68b7800b39c23ba

Федоров А. Отражения: Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей. М.: Изд–во МОО «Информация для всех», 2017. 389 с. http://kinopressa.ru/library

Федоров А. Советская кинофантастика о войне и космосе: герменевтический анализ // Вопросы культурологии. 2011. № 11. https://psyfactor.org/kinoprop/fedorov21.htm

Федоров А. Структурный анализ медиатекста: стереотипы советского кинематографического образа войны и фильм В. Виноградова «Восточный коридор» (1966) // Вопросы культурологии. 2011. № 6.

Федоров А. Эволюция образа Белого движения в отечественном и зарубежном игровом кинематографе звукового периода. М., 2017. http://kinopressa.ru/library

Федорова М. «Карнавальная ночь» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012 552 с.

Федорова М. «Москва слезам не верит» // // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С.336–340.

Федь Н. Человек для людей // Искусство кино. 1969. № 7. С. 57-68.

Филатова И. Смерть «от пятого акта» // Смена. 1989. № 16.

Филимонов А. Новое в старом жанре // Искусство кино. 1959. № 11. С. 81-84.

Филимонов В. Бортко В.В. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 83–87.

Филимонов В. Ершов К.В. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 174–177.

Филимонов В. Кеосаян Э.Г. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. Т. 1. С. 224–227.

Филимонов В. Кулиш Савва Яковлевич // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 257–260.

Филимонов В. Лукашевич Т.Н. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 274–276.

Филимонов В. Любимов П.Г. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 284–287.

Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 348.

Фоменко Л. Третья, завершающая // Искусство кино. 1959. № 7. С. 48-55.

Фомин В. Пересечение параллельных. М.: Искусство, 1976.

Фомин В. Дома и в гостях («Печки–лавочки») // Экран 1973—1974. М.: Искусство, 1975. С. 28—31.

Фомин В.И., Гращенкова И.Н., Зиборова О.П., Косинова М.Р. История кинoотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. М. ВГИК, 2012. 2759 с.

Фомин Г. По инструкции // Искусство кино. 1957. № 9. С. 74-76.

Фомин В., Маматова Л. Агония // Российский иллюзион. М.: Материк, 2003.

Фрадкин Л. «Воскресение» // Советский экран. 1961. № 2. С. 8–9.

Фрейд З. Неудовлетворенность культурой // Искусство кино. 1990. № 12. С. 18-31.

Фрейд З. Неудовлетворенность культурой // Искусство кино. 1990. № 12. С. 18-31.

Фрейлих С. Воспитание чувств // Советский экран. 1968. № 18.

Фрейлих С. Герой нашего времени // Экран 1967–1968. М.: Искусство, 1968. С.14–18.

Фрейлих С. Николай Экк // 20 режиссерских биографий. М.: Искусство, 1971.
Фрейлих С. Один день революции // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.60–63.
Фрейлих С. Судьба Григория Мелехова // Искусство кино. 1958. № 1.
Фрейлих С. Тема и талант: «Тревожная молодость» // Искусство кино. 1955. № 6.
Фролов В. SOS! // Искусство кино. 1960. № 10. С. 45-47.
Фролов В. И в смешном находить серьезное // Искусство кино. 1961. № 11. С. 89–97.
Фролов В. Поэма о друге–солдате // Советская Россия. 5.12.1959.
Фролов В. Саша Зеленин и его друзья // Искусство кино. 1963. № 4. С. 97-99.
Фуриков Л. «Режиссура как вид самоубийства» // Искусство кино. 1998. № 12.
Фуриков Л. Мифы и реальность кинозрительских предпочтений // Киномеханик. 1990. № 3. С. 13-16. № 4. С. 10-13. № 5. С. 15-17. № 6. С. 12-17.
Халтурин Г. Где он, ветер эпохи? // Советская культура. 9.05.1959.
Ханютин Ю. Во имя жизни // Известия. 28.01.1964.
Ханютин Ю. За Несбывшимся // Искусство кино. 1967. № 8. С. 59–62.
Ханютин Ю. И не зацвела ивовая корзина // Литературная газета. 22.08.1961.
Ханютин Ю. Из леса... в пустыню // Искусство кино. 1958. № 10. С. 99-101.
Ханютин Ю. Никита Михалков // Экран 1977–1978. М.: Искусство, 1979. С.131–136.
Ханютин Ю. Предупреждение из прошлого. М.: Искусство, 1968.
Ханютин Ю. Решает художник // Искусство кино. 1956. № 7. С. 21-30.
Ханютин Ю. Сказки для разного возраста // Советский экран. 1976. № 19. С. 4–5.
Ханютин Ю. Солдатская работа // Советский экран. 1975. № 10. С. 12–13.
Ханютин Ю. Трагедия, которая не рассказана // Искусство кино. 1959. № 9.
Ханютин Ю. Трудные судьбы (1957) // Искусство кино. 1995. № 6.
Ханютин Ю. Художественное кино второй половины 30–х годов // История советского кино. 1917–1967: В 4 т. Т. 2. М.: Искусство, 1973.
Ханютин Ю. Сергей Бондарчук // Искусство кино. 1962. № 7
Хикс Дж. «Радуга» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012.
Хлоплянкина Т. «Всё, что было не со мной, помню...» // Советский экран. 1972. № 9. С. 4-5.
Хлоплянкина Т. В гостях и дома // Советский экран. 1972. № 5. С. 4–5.
Хлоплянкина Т. Жестокие игры // Литературная газета. 10.10.1984.
Хлоплянкина Т. Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо // Спутник кинозрителя. 1973. № 9.
Хлоплянкина Т. Извините – ревю! // Советский экран. 1965. № 16. С. 14.
Хлоплянкина Т. Мимино // Спутник кинозрителя. 1978. № 3.

Хлоплянкина Т. На стыке с документом // Искусство кино. 1983. № 10. С. 26–33.
Хлоплянкина Т. На той далекой, на гражданской // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.70–74.
Хлоплянкина Т. Не хуже других?.. // Искусство кино. 1966. № 10. С. 31–35.
Хлоплянкина Т. Повторная свадьба // Спутник кинозрителя. 1976. № 6.
Хлоплянкина Т. Приваловские миллионы // Спутник кинозрителя. 1973. № 9.
Хлоплянкина Т. Пропажа свидетеля // Спутник кинозрителя. 1972. № 3. С. 2-4.
Хлоплянкина Т. Рейс 222 // Спутник кинозрителя. 1986. № 2. С. 4–5.
Хлоплянкина Т. Софья Грушко // Спутник кинозрителя. 1972. № 3. С. 16.
Хлоплянкина Т. Тронулся ли лед? // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.100–107.
Хлоплянкина Т. Это сладкое слово – свобода // Спутник кинозрителя. 1973. № 9.
Хлоплянкина Т. Шура, Шурка и Татьяна // Советский экран. 1973. N 20. С. 8–9.
Хмелик А. Сценарий написан поэтом // Искусство кино. 1967. № 9. С. 47–48.
Холендро Д. Подвиг ума и мужества // Советский экран. 1968. № 4. С. 8-9.
Холодов Е. Ни буквы, ни сути // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С. 96–97.
Хохлова Е. Кошеверова Н.Н. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 246–248.
Хренов Н. Пресса о фильме // Искусство кино. 1969. № 9.
Хренов Н. Федор Сухов идет по пустыне // Искусство кино. 1970. № 8. С. 49–53.
Цветков К. По шаблону // Искусство кино. 1955. № 8. С. 66–68.
Целиковская Н. «Легенда о Тиле» // Спутник кинозрителя.1977. № 12.
Целиковская Н. «Меня это не касается» // Спутник кинозрителя. 1977. № 12.
Ценципер М. На вечную тему // Советский экран. 1981. № 9. С. 4.
Цибизова Л. Григорьев Борис Алексеевич // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т.1. М.: НИИК, 2010. С. 139–141.
Цимбаев Н. «На семи ветрах»: фильм о войне (наблюдения историка) // История страны. История кино. М.: Знак, 2004.
Цимбал С. Каиново царство… // Искусство кино. 1963. № 8. С. 79-81.
Цимбал С. Образ Ленина в кино // Искусство кино. 1939. № 9.
Цыркун Н. Клочки по закоулочкам // Искусство кино. 2011. 18.03.2011. http://old.kinoart.ru/blogs/roman
Цыркун Н. Ликер «шасси» // Искусство кино. 2016. 19.04.2016. http://old.kinoart.ru/blogs/liker–shassi–ekipazh–rezhisser–nikolaj–lebedev
Цыркун Н. Тайна двух океанов. 2001. http://mega.km.ru/cinema/Encyclop.asp
Чайковская О. Вне подозрений // Советский экран. 1973. № 18. С. 9.

Чайковская О. Об эмансипации и вечерней заре // Советский экран. 1975. № 19. С. 8-9.
Чалмаев В. С поправкой на «величавость» // Искусство кино. 1960. № 9. С. 68-70.
Чаплина Н. Прости нас, Чучело! // Смена. 3.10.1984.
Чахирьян Г. Киноповесть о Камо // Искусство кино. 1958. № 6. С. 79-83.
Чахирьян Г. Сценарий и пьеса // Кино. 4.10.1938.
Чекин И. Свет и тени Парижа // Советский экран. 1961. № 2. С. 16–17.
Черепанов Ю. Наш характер // Советский экран. 1986. № 4. С. 10.
Черепанов Ю. О людях, о долге своем // Советский экран. 1982. № 21. С. 4–5.
Черепанов Ю. Время общей ответственности // Советский экран. 1983. № 4. С. 6–7.
Черненко М. "...И лично Отечеству нужен" // Искусство кино. 1968. № 8.
Черненко М. «Опасно для жизни!» // Спутник кинозрителя. 1985. № 8. С. 4–5.
Черненко М. «Охота на дракона» // Спутник кинозрителя. 1987. № 2. С. 6–7.
Черненко М. «Пена» // Спутник кинозрителя. 1979. № 10.
Черненко М. «Похищение Савойи» // Спутник кинозрителя. 1979. № 10.
Черненко М. «Ягуар» // Спутник кинозрителя. 1987. № 2. С. 8–9.
Черненко М. Снимается кино // Советский экран. 1966. № 11. С. 5.
Черненко М. Фантастика без фантазии // Искусство кино. 1968. № 4. С. 77–80.
Черненко М. Юлий Райзман. Портрет режиссера. М.: Союзинформкино, 1983.
Черниченко Ю. Что нам стоит дом построить // Экран. М.: Искусство, 1975. С. 88–91
Чернов С. Красная площадь // Советский экран. 1969. № 23. С. 1.
Черняев П. Пограничные истории // Советский экран.1984. № 12. С. 9–10.
Черняев П. «Верные друзья» // Первый век нашего кино. Энциклопедия. М.: Локид–пресс, 2006.
Чиаурели М. Воплощение образа великого вождя // Искусство кино. 1947. № 1. С. 8.
Чирков Б. Образ врага // Литература и искусство. 1942, май.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1987. № 22. С.5.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1988. № 14. С.19.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1988. № 19. С.9.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1988. № 4. С.10.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1988. № 9. С. 5.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1989. № 15. С.19.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1989. № 4. С. 26.
Что смотрят зрители // Советский экран. 1989. № 8. С.19.
Чухрай Г. В защиту фильмов Ромма о Ленине // Искусство кино. 1997. № 10. С. 128–130.
Шалуновский В. «Годен к нестроевой» // Спутник кинозрителя. 1968. № 10. С. 13.

Шалуновский В. «Доживем до понедельника» // Спутник кинозрителя. 1968. № 10. С.1.

Шалуновский В. «Служили два товарища» // Спутник кинозрителя. 1968. № 10. С. 13.

Шалуновский В. «Случайный адрес» // Спутник кинозрителя. 1973. № 8.

Шалуновский В. Годы и люди // Искусство кино. 1959. № 8. С. 97–103.

Шалуновский В. По собственному желанию // Спутник кинозрителя. 1973. № 8.

Шалуновский В. Торжество справедливости // Искусство кино. 1978. № 3. С. 14–29.

Шаров А. Чистый тон // Искусство кино. 1968. № 9.

Шацилло Д. Воспитание чувств // Советский экран. 1975. № 24.

Шацилло Д. Поэма о войне и мире («Берег») // Экран 1983–1984. М.: Искусство, 1986. С.61–64.

Швыдкой М. Амплитуда приключенческого фильма // Искусство кино. 1976. № 10. С. 56–67.

Швыдкой М. Мир книги и мир фильма // Искусство кино. 1978. № 9. С. 101–112.

Шевкуненко Ю. Жанр обязывает (о приключенческих фильмах) // Искусство кино. 1956. 2: 26-40.

Шемякин А. В пиротехническом тумане // Советский экран. 1986. № 20. С.10.

Шемякин А. Диалог с литературой, или Опасные связи // Кинематограф оттепели. Кн. 1. М.: Материк, 1996.

Шемякин А. Кончаловский и Тарковский: вместе и врозь // Кинематограф оттепели. Кн. 2. М.: Материк, 2002.

Шемякин А. Овод // Сеанс. № 8. 1993.

Шемякин А. Сцены из рыцарских времен // Искусство кино. 1984. № 6. С. 44–49.

Шемякин А. Что есть «масскульт»? // Экран и сцена. 1992. № 25.

Шемякин А. Чужая родня // Кинематограф оттепели. Кн. 1. М.: Материк, 1996.

Шенкман Д. «Повесть о первой любви» // Советский экран. 1957. № 14. С. 11–12.

Шепотинник П. «Морозко» // Открытый Российский кинофестиваль / Ред. В. Козлов. М., 1996. С. 66.

Шепотинник П. В розовом ореоле лирики // Искусство кино. 1976. № 4. С. 66–67.

Шепотинник П. Такая нелегкая служба… // Искусство кино. 1980. № 7. С. 41–48.

Шерель А. Восемьдесят первая роль Михаила Жарова // Советский экран. 1969. № 6.

Шерковин Ю.А. Психологические проблемы массовых коммуникаций. М.: Мысль, 1973. 215 с.

Шерковин Ю.А. Психологические проблемы массовых коммуникаций. М.: Мысль, 1973. 215 с.

Шестаков В.П. Мифология XX века. М.: Искусство, 1988. 224 с.

Шилова И. «Антон Иванович сердится» // Мнения. 1989. № 1.

Шилова И. «Весенний призыв» // Спутник кинозрителя. 1977. № 2.
Шилова И. «Нормальная жизнь как подвиг». 1982. https://chapaev.media/articles/10210
Шилова И. «Нормальная жизнь как подвиг». 2010. https://chapaev.media/articles/10210
Шилова И. «Розыгрыш» // Спутник кинозрителя.1977. № 2.
Шилова И. «Слово для защиты» // Спутник кинозрителя. 1977. № 2.
Шилова И. Александров Г.В. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 16–18.
Шилова И. Алов Александр и Наумов Владимир // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 20–23.
Шилова И. Жалакявичюс Витаутас Прано // Кино России. Режиссерская энциклопедия. М.: НИИК, 2010. С. 178–180.
Шилова И. Калатозов М.К. // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИЕ, 2010. С. 205–207.
Шилова И. Климов Элем Германович // Кино России. Режиссерская энциклопедия. Т. 1. М.: НИИК, 2010. С. 227–229.
Шилова И. Кулиджанов Л.А. // Кино: энциклопедический словарь. М.: Сов. Энциклопедия, 1987. С. 221–222.
Шилова И. Людмила Целиковская // Кинокалендарь–1989. Вып. 2. М.: Союзинформкино, 1989.
Шилова И. Победа и поражение // Киноведческие записки. 1993. № 17.
Шилова И. Преодолевая инерцию // Искусство кино. 1984. № 6. С. 34–44.
Шилова И. Чухрай Григорий Наумович // Кино. Энциклопедический словарь. М.: Сов. Энциклопедия, 1986. С. 490.
Широкий В. Движение темы – эволюция жанра // Искусство кино. 1984. № 9. С. 11–18.
Широкий В. Постигая народный характер // Искусство кино. 1980. № 4. С. 48–60.
Шитова В. Девять фильмов одного года // Искусство кино. 1962. № 11.
Шитова В. День ангела // Спутник кинозрителя. 1969. № 2. С. 10-11.
Шитова В. Лео Арнштам // Кинокалендарь 1989. М., 1990.
Шитова В. Не надо оваций… // Экран 1971–1972. М.: Искусство, 1972. С.70–72.
Шитова В. О том, что свято // Комсомольская правда. 24.01.1961.
Шитова В. Поздняя ягода. Себе или людям? // Спутник кинозрителя. 1979. № 7. С. 10-11.
Шитова В. В своем контексте, или «Две песни о Родине» кинорежиссера Сергея Соловьева // Киноведческие записки. 1989. № 4.
Шкловский В. «Волга–Волга» // Литературная газета. 1938. № 28.
Шкловский В. «Крейсер «Варяг» // Искусство кино. 1947. № 3. С. 21-24.
Шкловский В. «Подкидыш», найденный Риной Зелёной и Агнией Барто // Литературная газета. 30.01.1940. № 6 (857). С. 5.
Шкловский В. «Щорс» А. Довженко // Кино. 5.05.1939.
Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 424.
Шкловский В. Заметки о сюжете в прозе и драматургии // Вопросы кинодраматургии. Вып. 2. М., 1956.
Шкловский В. Заря на парусах // Литература и жизнь. 13.09.1961.

Шкловский В. О «Чапаеве» еще раз // Литературная газета. 1935. № 32.

Шкловский В. Особое мнение. О фильме «Петр I» // Кино. 1937. № 46.

Шкловский В. Победа русского народа // Кино. 2.11.1938.

Шкловский В. Ситуация и коллизия // Вопросы кинодраматургии. Вып. 3. М.: Искусство, 1959. С. 24–62.

Шлянцев Д. Приветливые лица, огоньки веселых глаз… 5.12.2011. https://kino.mail.ru/review/2399/

Шмыров В. «Молодая гвардия» // Искусство кино. 1988. № 11. С. 106–109.

Шмыров В. Душа сфинкса («Курьер») // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.118–122.

Шнейдерман И. Григорий Чухрай. М.: Искусство, 1965. 228 с.

Шолохов М.А. Письмо на имя Генерального секретаря ЦК КПСС Л. Брежнева. 14.03.1978 // Семанов С.Н. Брежнев: правитель «золотого века». М.: Вече, 2006. 320 с. https://www.litmir.co/br/?b=222362&p=46

Шолохов С. Иные времена – иные песни // Искусство кино. 1987. № 10. С. 31-38.

Шпагин А. Революция шестидесятников. 2018. // Арзамас Академия. https://arzamas.academy/materials/397

Шпагин А. Религия войны. Субъективные заметки о богоискательстве в кинематографе о войне // Искусство кино. 2005. № 6.

Шпагин А. Ростоцкий Станислав // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. III. СПб.: Сеанс, 2001.

Шпагин А. Свет неугасшей «Звезды» // Искусство кино. 1990. № 5. С.16–19.Грошев А. и др. Краткая история советского кино. М.: Искусство, 1969.

Штиглеггер *М.* «Иди и смотри» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С. 379–382.

Шумаков С. «Маленькая вера» // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.131.

Шумаков С. «Нет повести печальнее…» // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.131–134.

Шумаков С. … Добрым молодцам урок («Любовь и голуби») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.115–118.

Шумаков С. Брейк–данс: уроки на послезавтра // Советский экран. 1987. № 7. С. 5.

Щекочихин Ю. Изобретательно, с юмором… // Искусство кино. 1980. № 7. С. 33–41.

Щербак Ю. Сопричастность истории // Искусство кино. 1982. № 8. С. 86–93.

Щербаков Е. Посмотрите на себя со стороны // Искусство кино. 1963. № 9.

Щербаков К. «Про шпионов» всерьез // Советский экран. 1968. № 23. С. 3–4.

Щербаков К. Без снисхождения // Искусство кино. 1970. № 6. С. 42–48.

Щербаков К. В доме Васильевых // Искусство кино. 1975. № 6. С. 20–28.

Щербаков К. Возвращение жанра // Искусство кино. 1967. № 6. С. 59–61.

Щербаков К. Движение характера, движение времени // Искусство кино. 1974. № 3. С. 52-58.

Щербаков К. Проверка жанра. 1973. № 4. С. 69–76.

Щербаков К. Пять страниц про драку // Искусство кино. 1986. № 8. С. 41–43.
Щербаков К. Секреты традиции //Искусство кино. 1964. № 4. С. 37-39.
Щербаков К. Серафим Фролов, нужный людям человек // Искусство кино. 1969. № 9. С. 82-91.
Щербаков К. Снова о детективах // Экран 1966–1967. М.: Искусство, 1967. С.175–178.
Щербаков К. Только правда? // Экран 1968–1969. М.: Искусство, 1969. С.99.
Щербина В. Перед бурей // Правда. № 282, 09.10.1957. С. 4.
Щиголев А. Взгляд из XXI века: «Баллада о солдате» // Искусство кино. 2002. № 4.
Щкерин М. «Подвиг разведчика» // Труд. 1.10.1947.
Щукин М. Фольклорная сказка. Без перестроечного контекста. 2018. https://chapaev.media/articles/10280
Эйдельман Н. Чувство истории // Советский экран. 1975. № 24. С. 5.
Эйзенштейн С. Ленин в наших сердцах // Известия. 6.04.1939.
Эрмлер Ф. Цена настоящего счастья // Искусство кино. 1957. № 2.
Эрштрем А. «Укрощение огня» // Спутник кинозрителя. 1972. № 10.
Эрштрем А. «Чайковский» // Спутник кинозрителя. № 9.
Эрштрем А. Летние сны // Спутник кинозрителя. 1972. № 10.
Юзовский Ю. Еще одна девушка // Искусство кино. 1958. № 9. С. 115-118.
Юренев Р. «Герои Шипки» // Московская правда. 22.02.1955.
Юренев Р. «Дорогая Елена Сергеевна» // Советская культура. 1988. № 64.
Юренев Р. «Путевка в жизнь» // Советский экран. 1981. №11. С. 18.
Юренев Р. Кинокомедия // Очерки истории советского кино. М.: Искусство, 1961. Т. 3. С. 121–192.
Юренев Р. Кинокомедия // Очерки истории советского кино. М.: Искусство, 1961. Т. 3. С. 121–192.
Юренев Р. Книга фильмов. М.: Искусство, 1981.
Юренев Р. Неукротимость (К 75–летию И. Пырьева) // Экран 1976–1977. М.: Искусство, 1978. С.136–142.
Юренев Р. О тихоходах в нашем искусстве // Искусство кино. 1946. № 4. С. 20-22.
Юренев Р. Перед главным («Печки–лавочки» Василия Шукшина) // Книга фильмов: статьи и рецензии разных лет. М.: Искусство, 1981. С. 247–252.
Юренев Р. Победа совести («Мужики!..») // Экран 1980–1981. М.: Искусство, 1983. С.82–84.
Юренев Р. Развитие кинокомедии // Очерки истории советского кино. Т.2. М.: Искусство, 1959. С. 244–247.
Юренев Р. Рожденный дружбой фильм // Искусство кино. 1954. № 2. С. 55-64.
Юренев Р. Советская кинокомедия. М.: Наука, 1964. 537 с.
Юренев Р. Судьба адмирала (“Адмирал Нахимов” Всеволода Пудовкина). 1946. Цит. по: Юренев Р. Книга фильмов. М.: Искусство, 1981.
Юренев Р. Сценарист, режиссер, фильм // Искусство кино. 1952. № 1. С. 89-97.

Юренев Р. Так победим! // Советское искусство. 1950. 27.06.1950.
Юренев Р. Трудная жизнь «Большой жизни» // Советский экран. 1989. № 4.
Юренев Р. Фильмы о Великой Отечественной войне // Очерки истории советского кино: В 3 т. Т. 3: 1946–1956. М.: Искусство, 1961.
Юренев Р. Человеку нужна правда! // Советский экран. 1961. № 10. С. 8, 13.
Юренев Р. Человеческое // Искусство кино. 1962. № 9. С.16-20.
Юренев Р. Талант обещает многое // Искусство кино. 1973. № 12. С. 97–103.
Юренев Р. «Весна» // Искусство кино. 1947. № 6.
Юренев Р. Такой человек непобедим // Правда. 1984. 19.01.1984. С. 3.
Юрьев М. Три фильма – одна судьба // Советский экран. 1965. № 4. С. 6–7.
Юсупова Г.М. «С большим материальным и художественным успехом…» Кассовые феномены популярного искусства 1920-х годов: Кино. Литература. Театр. М.: ГИИ, 2016. 268 с.
Юсупова Г.М. Кассовые феномены кинематографа 1920-х и легенда о «новом зрителе» // Киноведческие записки. 2013. № 102-103. С. 151-167.
Юткевич С. А если это не любовь? // Советский экран. 1962. № 9.
Юткевич С. Цена шпаги // Искусство кино. 1971. № 5. С. 73–88.
Ягункова Л. В обход темы // Искусство кино. 1972. № 11. С. 75–82.
Ягункова Л. Тамара Макарова. М.: Искусство, 1978.
Ядов В.А. О диспозиционной регуляции социального поведения личности // Методологические проблемы социальной психологии. М.: Наука, 1975. С.89-106.
Якубович О. «Мы из Кронштадта» // Советский экран. 1986. № 9. С. 22.
Ямпольский М.В. Полемические заметки об эстетике массового фильма // Стенограмма заседания «круглого стола» киноведов и кинокритиков, 12-13 октября 1987. М., 1987. С.31-44.
Ямпольский М.В. Полемические заметки об эстетике массового фильма // Стенограмма заседания «круглого стола» киноведов и кинокритиков, 12-13 октября 1987. М., 1987. С.31-44.
Янгблад Д. «Весна на Заречной улице» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг». М.: Глобус–Пресс, 2012. С. 175–179.
Янушевская И. С любовью к человеку // Искусство кино. 1958. № 10. С. 96-99.
Ebert, R. (1969).“War and Peace”. Chicago Sun–Times. 22.06.1969. https://www.rogerebert.com/reviews/war–and–peace–1969
Eco, U. (1976). A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press.
Eco, U. (1998). Absent structure. Introduction to Semeology. St. Petersburg: Petropolis, 432.
Eco, U. (2005). The role of the reader. Studies on the semiotics of the text. St. Petersburg: Symposium, 502.
Fedorov, A. (2012). Analysis of the audiovisual media texts. Moscow, 182.
Fedorov, A. (2018). The Soviet Art House Cinema about the War: Case Study. Journal of International Network Center for Fundamental and Applied Research, 5(1): 3–9. DOI: 10.13187/jincfar.2018.1.3

Fedorov, A. (2020). Leaders of Soviet Film Distribution (1930-1991): Trends and Patterns. *Media Education*, 60(1).

Godard, J.–L. (1959). "Lutteur et clown". Cahiers du Cinéma, n 94.

Graffy, J. (2008). Scant Sign of Thaw: Fear and Anxiety in the Representation of Foreigners in the Soviet Films of the Khrushchev Years. In: Hutchings, S. (ed.). *Russia and its Other(s) on Film. Sreening Intercultural Dialogue*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan: 55–57.

Keghel, I. de (2009). Meeting on the Elbe (Vstrecha na EI'be): A visual representation of the incipient Cold War from a Soviet perspective. *Cold War History 9*, N 4: 455–467.

Moskovitza (2011). Моя 10–ка шедевров нацисплуатации» (Moskovitza, 2011).2.08.2011.https://moskovitza.livejournal.com/39580.html

Moskovitza (2007). Моя 10–ка лучших фильмов про зомби. 21.09.2007. https://moskovitza.livejournal.com/14374.html

Moskovitza (2009). «Максимка». 6.07.2009. https://moskovitza.livejournal.com/36954.html

Moskovitza (2011). Моя 10–ка шедевров нацисплуатации. 2.08.2011. https://moskovitza.livejournal.com/39194.html

Potter, W.J. (2008). Media Literacy. London: Sage.

Pressitch, O. Civil War as Musical Comedy: The Representation of the Ukrainian Revolution in the Soviet Film Wedding in Malinovka (1967). Australian and New Zealand Journal of European Studies. 2013, 5 (2): 83–91.

Rohmer, E. Donnez–nous un miracle pour la journée… // Cahiers du cinéma. 1956. № 60. https://seance.ru/articles/chuda–dazhd–nam–dnes/

Sadoul, G. (1945). "Attends–moi" // Les Lettres françaises. 12.05.1945.

Silverblatt, A. (2001). Media Literacy. Westport, Connecticut – London: Praeger, 449.

Silverblatt, et al., (2014). Media Literacy: Keys to Interpreting Media Messages. Westport, CN: Praeger.

Литература
по теме советского кино, опубликованная автором

Федоров А.В. 100 самых популярных советских телефильмов и сериалов: мнения кинокритиков и зрителей. М.: ОД «Информация для всех», 2021. 146 с. https://ifap.ru/library/book619.pdf

Федоров А.В. Анализ аудиовизуальных медиатекстов. М.: МОО «Информация для всех», 2012. 182 с. https://ifap.ru/library/book523.pdf

Федоров А.В. Видеоспор : кино - видео – молодежь. М.: Директ-медиа, 2014.

Федоров А.В. «За» и «против». Кино и школа. М.: Директ-медиа, 2014. 95 с.

Федоров А.В. Кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики. М.: МОО «Информация для всех», 2016. 228 с. https://ifap.ru/library/book578.pdf

Федоров А.В. Лучшие и худшие фильмы советского кинопроката: мнения читателей журнала «Советский экран» (1958-1991). М.: ОД «Информация для всех», 2022. 330 с. https://ifap.ru/library/book643.pdf

Федоров А.В. Отечественный игровой кинематограф в зеркале советской кинокритики. М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2016. 111 с. https://ifap.ru/library/book577.pdf

Федоров А.В. Отражения: Запад о России / Россия о Западе. Кинообразы стран и людей. М.: МОО «Информация для всех», 2017. 389 с. http://kinopressa.ru/library

Федоров А.В. Права ребенка и проблема насилия на российском экране. М.: Директ-медиа, 2015. 501 с.

Федоров А.В. Рекордсмены запрещенного советского кино (1951-1991) в зеркале кинокритики и зрительских мнений. М.: ОД «Информация для всех», 2021. 120 с. https://ifap.ru/library/book624.pdf

Федоров А.В. Советская кинофантастика в зеркале кинокритики и зрительских мнений. М.: ОД «Информация для всех», 2021. 170 с. https://ifap.ru/library/book621.pdf

Федоров А.В. Советская кинофантастика о войне и космосе: герменевтический анализ // Вопросы культурологии. 2011. № 11. https://psyfactor.org/kinoprop/fedorov21.htm

Федоров А.В. Структурный анализ медиатекста: стереотипы советского кинематографического образа войны и фильм В. Виноградова «Восточный коридор» (1966) // Вопросы культурологии. 2011. № 6.

Федоров А.В. Трансформации образа западного мира на советском и российском экранах: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2016). М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2016. 216 с. https://ifap.ru/library/book580.pdf

Федоров А.В. Трудно быть молодым : кино и школа. М.: Директ-медиа, 2013. 115 с.

Федоров А.В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. М.: ОД «Информация для всех», 2023. 1270 с. https://ifap.ru/library/book615.pdf

Федоров А.В. Эволюция образа Белого движения в отечественном и зарубежном игровом кинематографе звукового периода. М., 2017. http://kinopressa.ru/library

Федоров А.В. Экологическая тема в российском игровом киноискусстве звукового периода : проблемы и тенденции. М.: Директ-медиа, 2013.

Федоров А.В. и др. Школа и вуз в зеркале западного и отечественного кинематографа. М., 2019. http://kinopressa.ru/library

Федоров А.В., Левицкая А.А., Горбаткова О.И., Челышева И.В., Мурюкина Е.В., Михалева Г.В., Сальный Р.В., Шаханская А.Ю. Школа и вуз в зеркале советского и

российского кинематографа. М.: МОО «Информация для всех», 2018. 224 с. https://ifap.ru/library/book595.pdf

Fedorov, A. Film criticism. Moscow: ICO “Information for all”. 2015. 382 p. https://ifap.ru/library/book561.pdf

Fedorov, A. Film studies in the university students' audience: from entertainment genres to art house. Moscow: ICO “Information for all”. 2014. 232 p. https://ifap.ru/library/book543.pdf

Fedorov, A. 100 most popular Soviet television movies and TV series: opinions of film critics and viewers. Moscow: Information for all, 2021. 144 p. https://ifap.ru/library/book628.pdf

Fedorov, A. Record holders of the banned Soviet cinema (1951-1991) in the mirror of film criticism and viewers' opinions. Moscow: Information for all, 2021. 102 p. https://ifap.ru/library/book625.pdf

Fedorov, A. Soviet science fiction movies in the mirror of film criticism and viewers' opinions. Moscow: Information for all, 2021ю 162 p. https://ifap.ru/library/book626.pdf

Федоров А.В. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. М.: ОД «Информация для всех», 2023. 1270 с.

Издание третье, исправленное и дополненное.

Монография

Электронное издание

Издатель:
ОД «Информация для всех»
E-mail contact(at)ifap.ru
http://www.ifap.ru

Объем 125,7 усл. п.л.

Полный текст монографии в свободном доступе можно скачать по адресу:
http://www.mediagram.ru/library/

e-mail: 1954alex@mail.ru